JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA | ÁLVARO PINA ARRABAL
(EDS.)

El concepto de cultura en el mundo hispánico (1774-1845)

Manifestaciones artísticas e históricas

PIEDRAS ANGULARES

EL CONCEPTO DE LA CULTURA EN EL MUNDO HISPÁNICO (1774-1845)

EL CONCEPTO DE LA CULTURA EN EL MUNDO HISPÁNICO (1774-1845)

Manifestaciones artísticas e históricas

Javier Muñoz de Morales Galiana
Álvaro Pina Arrabal
(eds.)

EDICIONES TREA

Este libro ha recibido una ayuda a la difusión de resultados de investigación del Departamento de Filología de la Universidad de Cádiz.

Proyecto «Re-importing the novel: free and unacknowledged translations of foreign fiction in Spain (1769-1845) (1228924N)», financiado por el FWO.

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: marzo de 2026

© del texto: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán

Depósito legal: AS 00091-2026
ISBN: 979-13-88179-07-5

Impreso en España. *Printed in Spain*

Índice

Prefacio 9
Javier Muñoz de Morales Galiana *(Universiteit Gent)*
Álvaro Pina Arrabal *(Universidad de La Laguna)*

Literatura romántica y Nueva mitología 13
Luis Bautista Boned *(Universitat de València)*

Estudios etnográficos en la Expedición Malaspina a través de fuentes escritas e ilustradas 27
Sheila Arroyo Rodríguez-Peral *(Universidad de Castilla-La Mancha)*

Causas célebres e imágenes nacionales: el crimen del comerciante Francisco del Castillo visto por los autores extranjeros 39
Rebeca Martín *(Universitat Autònoma de Barcelona)*

¿Es la narrativa histórica española derivativa de Walter Scott? Sobre cultura y costumbrismo en la novela del movimiento romántico 53
Javier Muñoz de Morales Galiana *(Universiteit Gent)*

Trazas de la cultura en la obra de Joaquín del Castillo y Mayone 67
Álvaro Pina Arrabal *(Universidad de La Laguna)*

Meridianos de opresión: refracciones decimonónicas del fantástico peninsular (1824-1842) y formas de validación exógena 81
Juan Jesús Payán *(Lehman College, City University of New York)*

José Joaquín de Mora contra los principios políticos en el canto VI del *Don Juan* (1844) 101
Alberto Custodio Romero Vallejo *(Universidad de Oviedo)*

La cultura como transfiguración de la historia fragmentada 1830-1850: Desde el autorreconocimiento histórico hasta más allá el estado-nación 117
Andrew Ginger

Prefacio

Javier Muñoz de Morales Galiana
Universiteit Gent
Álvaro Pina Arrabal
Universidad de La Laguna

La época comprendida entre la Ilustración y el Romanticismo supuso un momento crucial en Europa para el desarrollo del concepto de «cultura» tal y como actualmente lo conocemos. Filósofos alemanes como Herder y Fichte contribuyeron a su ampliación semántica en un contexto marcado por la búsqueda de una identidad colectiva, fuertemente vinculada al surgimiento de las «naciones» como consecuencia del idealismo alemán. Aunque este fenómeno ha sido ampliamente estudiado en lo que respecta al panorama europeo, resulta dificultoso abordar su análisis en lo tocante al mundo hispánico, sobre todo por los importantes problemas de desarrollo que tuvo el Romanticismo en este ámbito. Los trabajos que conforman el presente volumen, *El concepto de la cultura en el mundo hispánico (1774-1845): Manifestaciones artísticas e históricas*, responden a esta coyuntura; se adentran en casos concretos que reflejan, por un lado, qué ideas de «cultura» predominaban en los territorios hispanohablantes, al tiempo que, por otro lado, indagan sobre cómo pudo haberse entendido entonces la «cultura hispana».

Hemos partido del año 1774 al considerarlo un punto de arranque significativo con la publicación de la *Filosofía de la historia*, del mencionado Herder. El periodo abarcado se extiende hasta 1845, cuando apareció el *Facundo*, del argentino Domingo Faustino Sarmiento, que Oliveira-Cézar[1] analizó como claramente influido por el primero. Los capítulos que integran el libro se presentan atendiendo al orden cronológico de los distintos fenómenos examinados. La heterogeneidad de los temas tratados permite ofrecer un enfoque transversal, que abarca desde la historia del arte hasta la literatura, pasando por la historia misma y el análisis del discurso filosófico.

En un inicio, se realiza una revisión del contexto europeo con el trabajo de Luis Bautista Bonet, de la Universitat de València, quien brinda una investigación titulada «Literatura romántica y Nueva mitología». Trazando una equidistancia entre

[1] Oliveira-Cézar, María (1992): «El determinismo en Facundo: una visión romántica de la relación entre el medio y el hombre», *América: cahiers du criccal*, 11, pp. 111-120.

Romanticismo y mitología, profundiza en la caracterización de esta última en una época en la que coexistía con el racionalismo analítico de la Ilustración. Con tal fin, revisa una amplia cantidad de textos alemanes de índole teórica, de autores como los hermanos Schlegel, Herder, Bouterwerk y Schiller. Su investigación propicia una mejor comprensión del papel del mito en la cosmovisión europea de entre los siglos XVIII y XIX.

El resto de los capítulos se centran propiamente en el «mundo hispánico», término que propicia la inclusión no solo de lo tocante a España, sino también a Hispanoamérica, como podemos apreciar en el segundo capítulo de esta obra. Sheila Arroyo Rodríguez-Peral, de la Universidad de Castilla-La Mancha, se adentra en el choque cultural entre España y las Américas que supuso la expedición Malaspina. En concreto, las representaciones pictóricas como fuente para el estudio cultural son el tema central de su trabajo, titulado «Estudios etnográficos en la Expedición Malaspina a través de fuentes escritas e ilustradas», donde también incluye imágenes que complementan su explicación y permiten comprender mejor las percepciones del «otro» a través del dibujo.

Por el contrario, será precisamente la cultura española como otredad lo que constituirá el objeto de estudio del segundo capítulo. En «Francisco del Castillo visto por los autores extranjeros», Rebeca Martín, de la Universitat Autònoma de Barcelona, reflexiona sobre las percepciones en torno a España que había en Europa a través de un caso concreto, el crimen del comerciante Francisco del Castillo. Los textos europeos sobre este particular serán su objeto de análisis.

La confrontación de España frente a Europa será, aunque de otra manera, también el interés central del tercer capítulo: «¿Es la narrativa histórica española derivativa de Walter Scott? Sobre cultura y costumbrismo en la novela del movimiento romántico», cuyo autor es Javier Muñoz de Morales Galiana, de la Universiteit Gent. Contra la idea generalizada de que la novela histórica española era un mero reflejo de las modas europeas, en este trabajo se ofrecen pruebas y argumentos en favor de la hipótesis contraria, esto es, que la narrativa romántica hispana desarrolló propuestas muy distintas que en numerosas ocasiones resultaban muy críticas con el costumbrismo entusiasta propio de los autores europeos.

En cuarto lugar, se incluye el estudio de Álvaro Pina Arrabal, de la Universidad de La Laguna, titulado «Trazas de la cultura en la obra de Joaquín del Castillo y Mayone». El autor investiga la producción de este pensador liberal para rastrear y comentar los aspectos culturales que en ella se objetivan. Para ello, se centra especialmente en todas aquellas menciones explícitas a la cultura y a sus derivados léxicos, lo que le permite observar que la idea de cultura era tanto o más heteróclita que la propia obra de este polifacético escritor radicado en la Cataluña de 1830.

El siguiente estudio, «Meridianos de opresión: refracciones decimonónicas del fantástico peninsular (1824-1842) y formas de validación exógena», corre a cargo de Juan Jesús Payán, del Lehman College, City University of New York (CUNY). Con un enfoque crítico y abarcador, examina la producción de género fantástico en la literatura en español entre 1824 y 1842. Al contrario de la impresión que se ha generado a lo largo del tiempo, el autor evidencia que en este período las publicaciones de tipo fantástico son numerosas y multiformes, germen, además, de textos subsiguientes dignos de reconocimiento.

A continuación, se presenta el capítulo «José Joaquín de Mora contra los principios políticos en el canto VI del *Don Juan* (1844)», autoría de Alberto Custodio Romero Vallejo, de la Universidad de Oviedo. Este investigador realiza un análisis de la última y poco conocida parte incluida en la obra del escritor gaditano. Se centra tanto en las circunstancias sociales y políticas del momento, que rodearon a la composición del texto, como en especial a su contenido. A través de este, extrae algunos de los valores ideológicos con los que Mora pudo encarar la producción del poema.

Por último, en «La cultura como transfiguración de la historia fragmentada 1830-1850: Desde el autorreconocimiento histórico hasta más allá del estado-nación», el profesor Andrew Ginger, de la Northeastern University, maneja un amplio aparato de fuentes hispanas, como Gil y Carrasco, Martínez de la Rosa o el argentino Domingo Faustino Sarmiento. Todos estos escritores reflexionaron sobre la cultura, la civilización o la barbarie en un contexto crucial para el desarrollo de la identidad nacional y del moderno concepto de «estado-nación». Por esta vía, su estudio proyecta un futuro paralelo de la cultura en el siglo XIX.

Estos ensayos buscan iluminar el panorama intelectual de la época y ofrecer una mirada profunda y matizada a la intersección entre cultura, historia y literatura en el ámbito hispanohablante durante unas décadas especialmente representativas, las del periodo transicional entre la Ilustración y el Romanticismo.

Literatura romántica y Nueva mitología

Luis Bautista Boned
Universitat de València

Hans Eichner, editor, junto a Ernst Behler y Jean-Jacques Anstett, de los *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, inventarió hasta seis acepciones del concepto romántico en su obra (1967, 2: LII-LXIV): (1) Romántico se refería a las lenguas provenientes del latín (influenciadas por las germánicas) y a su producción textual. (2) Más específicamente, la poesía romántica es la de las naciones antiguas que poseían una lengua vulgar (*Vulgärsprache*) proveniente del latín. Schlegel esperaba encontrar lo esencialmente romántico en las literaturas compuestas en esas lenguas, e incluye en sus notas a autores tan dispares como Dante, Petrarca, Boccaccio, Guarini, Ariosto o Cervantes; es decir, extiende el período romántico desde la Edad Media hasta el Barroco. (3) La literatura romántica no parece sujetarse a estándares clasicistas, es decir, no se basaría en las normas poéticas y retóricas derivadas o imitativas de la antigüedad griega y romana. Lo romántico se opondría, pues, a lo antiguo, pero no se identificaría con lo moderno. (4) Romántico es lo increíble, lo improbable, lo irreal, lo exótico, que para Schlegel definirían la fantasía de la literatura medieval. (5) Otro elemento clave sería la nostalgia y el amor. El lector del siglo xviii reconocía en el concepto *Roman*, romance, el significado de historia de amor, que se presenta a menudo en los textos de Schlegel como la esencia de lo romántico. (6) Romántico se relaciona con *Roman* como lo hace dramático con drama y épico con *epos*. Significaba, pues, no solo novelesco, ficticio, en oposición a verdadero, sino también, en clave genérica, novelesco en oposición a dramático, épico o lírico, aunque *Roman* no se identificaba exclusivamente con la prosa de ficción (*Quijote*), sino que incluía también la poesía narrativa en lenguas vulgares, romances y germánicas (así, podía referirse a la *Commedia*, pero también a los *Nibelungenlied*). Englobaba también la literatura dramática dirigida a la lectura e incluso a toda forma dramática que se desviara de las poéticas neoaristotélicas. Podría deducirse que toda la literatura romántica (en los sentidos 2 y 3) se asocia al concepto genérico de *Roman*, que también se expande cronológicamente para incluir obras de ficción

en prosa casi coetáneas a Schlegel como *Wilhelm Meister*, *William Lovell, Siebenkäs* o *Le Neveu de Rameau*. Fue esta concepción abarcadora, que incluía literatura de varios géneros, pasada y presente, y en lenguas vulgares (no solo romances), la que terminó imponiéndose en los escritos de Schlegel, que desarrollará una compleja teoría clasificatoria del *Roman*. Serían, sin embargo, todas ellas, obras imperfectas, ya que el *Roman* perfecto debería reunir todas las formas: poesía y prosa, diálogo y narración, fantasía y sentimentalidad, filosofía y psicología, creación y crítica. Obra irrealizable de «poesía progresiva y universal», unión de todos los géneros, temas y tonos, según reza el más conocido de los fragmentos, el 116, de *Athenäum*.[1]

Las teorías de los Schlegel sobre lo romántico no eran especialmente novedosas. Más allá de su significado etimológico, lo romántico remitía tradicionalmente a la acepción (4): increíble, fantástico, irreal, exótico. Sin embargo, como ya había señalado Wellek (1963), se podía inferir en la literatura crítica del siglo XVIII (en autores como Thomas Warton: *History of English Poetry* [1774]) la idea de que las creaciones literarias románticas se alejaban de los estándares y las reglas derivadas de la antigüedad grecolatina (3): «The dichotomy implied has obvious analogues in other contrasts common in the eighteenth century: between the ancients and the moderns, between artificial and natural poetry, the natural poetry of Shakespeare unconfined by rules and the French tragedy» (Wellek, 1963: 132). A romántico le daba Warton el significado de caballeresco ya en un texto anterior, de 1762: *Observations on the Fairy Queen of Spenser*, que sería reseñado en Alemania por H. W. von Gerstenberg, una de las figuras claves de la emergencia del *Sturm und Drang*, en 1766.[2] Por medio de Gerstenberg se habría familiarizado Herder con esta terminología, y hablaría brevemente, en «Vom gothischen Geschmack» (1766), del gusto romántico italiano, asociado a la religión cristiana (Herder, 1968, XXXII: 30).

Se fue dibujando, pues, a lo largo del XVIII, y antes de las contribuciones de los Schlegel, una determinada concepción de la literatura romántica (ajena a una visión de la literatura imitativa de los antiguos) que habría alimentado, siguiendo todavía a Wellek (1963), algunas de las primeras historias generales de la literatura, en las que no podemos detenernos en este breve ensayo: la de Karl Friedrich Eichhorn: *Literärgeschichte* (1799-1814), y la monumental de Friedrich Bouterwek (12

[1] Jean-Marie Schaeffer (1983: 17-9) glosó la clasificación de Eichner, ya que esta diversidad de significados respondería en realidad a dos épocas distintas de la obra de los Schlegel: una fase teórica, la del Círculo de Jena, a finales del siglo XVIII, y una fase posterior a Jena, de principios del XIX, historiográfica, sin obviar la fase creativa de Friedrich Schlegel, que escribió un *Roman*: *Lucinde*. Sin embargo, no es sencillo establecer una separación tajante entre lo teórico, lo historiográfico y lo creativo en la obra de los Schlegel. Para las relaciones entre la fase teórica y la historiográfica del Romanticismo temprano alemán, véase Schaeffer (1992, especialmente el apartado «L'Histoire de la littérature comme projet spéculatif (Fr. Schlegel)»: 123-70).

[2] En *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur*, en concreto en la segunda carta: «Beurteilung der *Observations on the Fairy Queen* by Th. Warton» (1890: 13-22).

volúmenes): *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* (1801-1805), cuyo tercer tomo, de 1804, está dedicado a la literatura española (y abarca desde el *Cantar de Mío Cid* hasta la producción de Meléndez Valdés).[3] La producción puramente historiográfica de los Schlegel, que no podemos presentar aquí exhaustivamente, seguirá esta línea. Entre 1801 y 1804 August Wilhelm Schlegel dicta en Berlín sus *Lecciones sobre literatura y arte* (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*), aunque no serían publicadas hasta 1884. En ellas se establece una separación entre lo clásico, que remite todavía explícitamente a la Antigüedad grecolatina (y en la que se centra en el segundo tomo, que incluye las lecciones dictadas entre 1802 y 1803: *Geschichte der klassischen Literatur*), y lo romántico, asociado a la Edad Media (el tercer tomo en la versión impresa de 1884, y que incluye lecciones dictadas entre 1803 y 1804: *Geschichte der romantischen Literatur*). A. W. Schlegel se centra, en este tercer tomo, en la literatura medieval, especialmente la alemana, la italiana y la provenzal (hay muy pocas menciones, que además son esquemáticas, a la literatura española), pero avanza en el tiempo, en lo que se refiere a la literatura italiana, para incluir, como románticos, además de Dante, Petrarca, Boccaccio, a Ariosto y Tasso. Serán las *Lecciones sobre arte dramático y literatura* [*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*], dictadas en Viena en 1808 (y publicadas entre 1809 y 1811 en tres volúmenes), de nuevo por A.W. Schlegel, las que tengan verdadero impacto en Europa. En ellas, se asociará lo romántico a lo cristiano y a lo caballeresco. La literatura romántica castellana (a la que se le dedica la lección XXXV) tiene su principio en el *Cid* y su obra cumbre en el *Quijote*, y la historiografía así lo reflejará. Los rasgos propios de la literatura castellana están claramente fijados: cristianismo, caballerosidad condensada en el concepto del honor y el amor cortés, lo que la convierte en romántica por antonomasia y la opondrá a los valores (neo)clásicos derivados de la literatura francesa.[4]

Serán las ideas de Bouterwerk y de los Schlegel, ampliamente difundidas en las primeras décadas del siglo XIX, las que terminen forjando el concepto (neo) clásico y clasicista tal y como lo entendemos en la actualidad y su oposición a lo romántico; es decir, ambos conceptos distinguirán dos concepciones o tradiciones de la literatura: una imitativa, supranacional, que se remonta hasta la antigüedad grecolatina, y una tradición creativa, evolutiva, en lenguas vernáculas y de carácter nacional. Estas teorizaciones, que ponen en valor las tradiciones nacionales, se ex-

[3] Sería traducido parcialmente al castellano (la parte del siglo XIII a XVI) en 1829 (Imp. de Eusebio Aguado) por José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde Molinedo con el título *Historia de la literatura española*. Hay edición reciente en Verbum, en 2002.

[4] Es bien conocido que esa lección de A. W. Schlegel, traducida por Nicolás Böhl de Faber, será el origen de la Querella calderoniana.

tienden rápidamente por toda Europa gracias a la fama de los hermanos Schlegel (la popularidad alcanzada por las *Lecciones sobre arte dramático y literatura* de August Wilhelm es inmensa) y a una serie de textos escritos según su inspiración, sobre todo *De l'Allemagne* (1810), de Anne-Louise-Germaine Necker, Madame de Staël, y *De la littérature du midi de l'Europe* (1813), de Simonde de Sismondi.[5]

Más allá de estos aspectos teóricos e historiográficos, repasados aquí someramente, me interesa en este breve ensayo explorar la relación entre literatura romántica (definida por los Schlegel) y literatura griega antigua en clave de Nueva mitología. Para ello, nos detendremos en dos textos de Friedrich Schlegel: *Sobre el estudio de la poesía griega* [*Über das Studium der griechischen Poesie*] (1797) y *Diálogo sobre la poesía* [*Gespräch über Poesie*] (1800), y en uno de Friedrich Schiller: *Sobre poesía ingenua y sentimental* [*Über naive und sentimentalische Dichtung*] (1795).[6] Schiller distinguía en su conocido texto dos procederes creativos. Ingenuas eran las producciones que presentaban un perfecto equilibrio, o conciliación, entre lo subjetivo y lo objetivo, lo universal y lo particular, lo natural y lo cultural, la libertad y la necesidad (Peter Bürger [1983]). Ingenuas serían las obras capaces de presentar con intuitiva naturalidad e inmediatez la realidad. Lo sentimental, en cambio, representaba la vigencia de estas dicotomías desde el momento mismo en que el sujeto se piensa sujeto y se sabe ajeno al objeto, como resultado de la continua interiorización de la subjetividad desde el siglo XVI en adelante (véase Richard Rorty [1979] y Charles Taylor [1989]). Movimiento sellado, poco antes de la publicación del pequeño volumen de Schiller, por la filosofía de crítica de Kant y especialmente por la filosofía de la conciencia (desarrollada por Reinhold y Fichte en Jena), que hacía del sujeto principio y fin de toda posibilidad de conocimiento (véase Manfred Frank [1997]). La distinción entre el poeta ingenuo y el sentimental sería en última instancia una cuestión epistemológica. Es esta escisión la que provoca precisamente el sentimiento de lo ingenuo, esto es, el anhelo del poeta sentimental de recuperar

[5] La parte dedicada a la literatura española abarca, igual que en el caso de Bouterwek, desde el Cid hasta Menéndez Valdés, y su traducción, en dos tomos, corrió a cargo de Lorenzo de Figueroa y José Amador de los Ríos: *Historia de la literatura española* (1841-2), en la sevillana Imprenta de Álvarez y Compañía.

[6] *Über das Studium der griechischen Poesie* en el ya mencionado segundo tomo de los *Kritische Ausgabe* (1967). Hay edición en castellano en Akal (1995), con traducción de Berta Raposo y estudio preliminar de Reinhold Münster. *Gespräch über Poesie* está recogido también en el segundo tomo de los *Kritische Ausgabe* (1967). Hay versión en castellano, de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade, en la selección de textos de Schlegel *Poesia y filosofía*, en Alianza (1994). De *Über naive und sentimentalische Dichtung* se puede consultar la edición de Klaus L. Berghahn (2001). Hay versión en castellano de Juan Probst y Raimundo Lida, en Verbum (1995). Utilizamos en todos los casos las versiones en castellano.

la perdida unidad, de volver a entrar en contacto con la naturaleza deshaciendo el filtro de la cultura y de la subjetividad autoconsciente.

Friedrich Schlegel publica en 1797 *Sobre el estudio de la poesía griega* [*Über das Studium der Griechischen Poesie*], donde expone una teoría similar a la de Schiller. Sin embargo, el texto de Schlegel confronta tres conceptos: antiguo, moderno e interesante. Lo antiguo se relaciona con la literatura griega original, que Schlegel define como poesía natural, especialmente la mitología y la épica homérica. Lo moderno, que se refiere al presente y a un pasado más o menos flexible, remitiría, a grandes rasgos, a la poesía artificial, tanto a la literatura banal y anárquica como a la literatura imitativa de los antiguos, pero también incluiría la poesía interesante, que equivaldría a la sentimental (aunque Schlegel establece ciertas distinciones en el prefacio).

La literatura griega antigua, a la que podríamos aplicarle la etiqueta schilleriana de ingenua, se distingue de la literatura moderna, especialmente la sentimental o interesante, y representaría para ella un ideal nostálgico inalcanzable, pero ansiosamente anhelado. Es lo sentimental, y lo interesante, una disposición de ánimo conflictiva, que se debate entre la intuición y la reflexión, entre el sentimiento y el pensamiento, entre lo incondicionado y lo condicionado. Superar esta cesura implicaría necesariamente entrar en contacto con el sentimiento. En Schiller, es, primordialmente, naturalidad indivisa, continuidad originaria de sensación y pensamiento, unidad pre-existencial de la que fluye la armonía, aún no quebrantada, entre la realidad natural y la humana. El poeta, según esta concepción de la literatura, debe entrar en contacto con un yo algo más profundo que el de su identidad autoconsciente. En palabras de Cuesta Abad (2010: 100): «El sentimiento es el fundamento primitivo u originario de toda conciencia, el desconocido sujeto del pensamiento, el entendimiento y el conocimiento». Sentimiento de puro existir, todavía no consciente, todavía no reflexivo, todavía no ligado al entendimiento. Es ese sujeto, una especie de yo profundo, el que puede liberarse de las restricciones de la conciencia, de la identidad, y comunicarse con el Ser exterior.

En definitiva, las ideas de Schiller y Schlegel oponen respectivamente la totalidad a la fragmentariedad, la unidad antigua frente a la escisión moderna (específicamente en el poeta sentimental, en la literatura interesante), y establecen la premisa de restaurar dicha unidad, inalcanzable merced al modelo de subjetividad imperante.

En 1800 Schlegel escribe *Diálogo sobre la poesía*, en el que identificamos un ensayo de establecer una analogía entre la literatura antigua y la romántica (que desplaza en el vocabulario de Schlegel a la literatura interesante), en concreto en las intervenciones de Andrea y Ludoviko: «Épocas de la poesía» [«Epochen der

Dichtkunst»], y la de Ludoviko: «Discurso sobre la mitología» [«Rede über Mythologie»], respectivamente. En su intervención, Andrea se remonta hasta Homero como fuente originaria de la literatura, muy ligada a la mitología. A la épica se sumarían después en Grecia las obras mélicas, corales, trágicas y cómicas para establecer la era dorada de los géneros literarios. Toda la literatura posterior que ha tratado de imitar a la griega, desde Roma hasta la Francia de Luis XIV, no ha sido sino un intento forzado y antinatural de apropiación del espíritu heleno. Ahora bien, entre el impulso infecundo de romanos y clasicistas, Andrea identifica otra época de caos fecundo: la Edad Media, que mezcló con vitalidad religión católica, jurisprudencia, milicia y amor. Sin embargo, «los maestros del estilo antiguo del arte moderno» (1994: 108), y herederos de esta tradición medieval, serían Dante, Petrarca y Boccaccio, creadores de la literatura nacional italiana.

Shakespeare y Cervantes habrían alcanzado cotas insuperables en sus respectivas literaturas, y llama la atención el caso de España, según Andrea, porque Cervantes es también resultado de la historia literaria nacional previa:

> Antes de Cervantes, la prosa de los españoles tenía, en los libros de caballería, un bello estilo arcaizante, florecía en la novela pastoril, mientras el drama romántico imitaba la vida inmediata en el lenguaje hablado con justeza y exactitud. La amabilísima forma para delicadas canciones, llenas de música o de ingeniosa frivolidad, y los romances, hechos para contar fielmente con nobleza y sencillez antiguas historias nobles y emocionantes, eran desde antiguo algo que nacía de modo natural en este país (1994: 110).

Era la literatura francesa la que palidecía claramente en comparación con las tradiciones italiana, española e inglesa:

> De superficiales abstracciones y razonamientos, de una antigüedad mal entendida y de un talento mediocre nació en Francia un completo y coherente sistema de falsa poesía, que se apoyaba en una teoría del arte poético igualmente falsa; y de aquí, esta debilitante enfermedad espiritual del pretendido buen gusto se extendió a casi todos los países de Europa (1994: 112).

Alemania, por último, parecía, en cambio, resurgir en la literatura de Goethe, al volver sobre su propia lengua y tradiciones.

Poesía natural en lenguas vulgares, literatura que bebe de su propia tradición, y no literatura imitativa clasicista: esa parece ser la clave de la auténtica literatura, identificable con la romántica en el discurso de Andrea, y la única comparable, en intención, con la cima de la literatura griega original. No falta la mención a Winckelmann (sobre el que volveremos brevemente), que «enseñó a considerar la antigüedad como una totalidad, y dio el primer ejemplo de cómo se debe fundar un arte en la historia

de su formación» (1994: 112). Arte autóctono, formado sobre sus propias condiciones y tradición, que podría generar, de nuevo, la visión totalizadora de Grecia.

Ludoviko interviene poco después para exponer su «Discurso sobre la mitología» en clave idealista. Empieza apelando a sus interlocutores poetas para señalar que a buen seguro han sentido que su obra carece de una base firme, exterior a su propia subjetividad, desde la que edificarse, y de ahí que cada gran obra moderna nazca de la interioridad de su autor. Esa base de la creación, ajena al yo, era para los poetas antiguos la mitología, primera flor de la fantasía adherida a la vitalidad del mundo sensible. La Nueva mitología, la de los autores modernos, debe nacer de lo más hondo del espíritu. Y esa hondura del espíritu no brota de la razón-razonante, sino de la fantasía, esa facultad ciega del espíritu que tiene la capacidad de dar forma al mundo.

Ludoviko apela al pensamiento de Spinoza (tan vigente en la cultura alemana tras la Querella panteísta), y a su aspiración a lo incondicionado, a lo infinito, desde la naturaleza, no desde la abstracción, que compara con el impulso de Homero y Dante. La búsqueda de lo incondicionado, lo irrepresentable, debe ser la meta de la Nueva mitología, y debe ser creada por los autores, poetas, que están encerrados en su propia conciencia y que deben abrirse al uso de la imaginación. Apela al *Witz*, el símbolo y la alegoría (conceptos clave del *Frühromantik*) como vías de representación literaria, y resulta especialmente interesante que Ludoviko detecte ya a algunos autores modernos/románticos como iniciadores de la Nueva mitología, en concreto Shakespeare y Cervantes:

> Este desorden artísticamente ordenado, esta fascinante simetría de contradicciones, esta maravillosa eterna alternancia de entusiasmo e ironía, que vive ella misma en las más pequeñas partículas del todo, *me parecen ser ya una indirecta mitología* [la cursiva es nuestra]. La organización es la misma y ciertamente el arabesco es la forma más antigua y originaria de la fantasía humana. Ni este *Witz* ni una mitología pueden subsistir sin un primer elemento originario e inimitable, que es absolutamente indisoluble, y que después de todas las reconfiguraciones todavía deja traslucir la antigua naturaleza y fuerza, donde la ingenua profundidad deja traslucir la apariencia de lo absurdo y de lo enloquecido, o de lo simple y de lo estúpido. Pues éste es el principio de toda poesía [...] Anular el curso y las leyes de la razón pensante-razonante y volvernos a poner de nuevo en el bello desorden de la fantasía, en el caos originario de la naturaleza humana, para el que no conozco hasta ahora ningún símbolo más bello que el hormigueo multicolor de los antiguos dioses (1994: 123).

Las literaturas románticas pueden constituir, pues, la base de una Nueva mitología, ligada a la fantasía (y alejada del puro racionalismo). No se trata de la imitación codificada de los antiguos, sino de recuperar la capacidad creativa de la poesía inge-

nua, diríamos con Schiller, de la poesía antigua, de acuerdo con Friedrich Schlegel, tal y como habría empezado a hacer la literatura romántica, en concreto, según se desprendía de la intervención de Andrea, la italiana y la española, y empezaba a hacer la alemana volviendo sobre sus fuentes. La mitología, la vieja y la nueva, como herramienta de transmisión sintética, en sentido estético (ideas abstractas en relatos concretos).

Franco Rella detectaba en el discurso de Ludoviko, «saggio folgorante», una invitación a «superare con il ricorso al mito la "ragione ragionante"» (2006: 40), pero, en realidad, tampoco en el ámbito de la Nueva mitología vierte Schlegel teorías especialmente originales. Para el dieciocho ilustrado, iluminado por la luz del señorío de la razón, los mitos resultaban superfluos, y reducían su función a la ornamentación literaria.[7] Existía también, sin embargo, una concepción positiva de la mitología, presente, por ejemplo, en la *Scienza Nuova* (1725-1744), de Giambattista Vico. El dieciocho ofrecía, pues, una opción doble: observar los mitos como relatos irracionales o fantasmagóricos, o bien conceder valor a estos relatos como fruto de una facultad creativa, la imaginación, que ensayó la conciliación del hombre con el mundo como primera forma de ordenación del caos, de la amenaza natural.

Hay un elemento de gran importancia para comprender la valoración positiva de la mitología en el XVIII, sobre todo en la cultura alemana: el desarrollo del Nuevo helenismo de la mano, entre otros, del ya mencionado Johann Joachim Winckelmann en su *Historia del arte de la Antigüedad* [*Geschichte der Kunst des Alterthums*] (1764), que tendrá enorme influencia en el pensamiento alemán. Winckelmann decretaba la superioridad incuestionable del arte heleno (respecto al de los pueblos previos o coetáneos: persas, fenicios, egipcios o etruscos, y de sus imitadores romanos posteriores). Grecia, lugar de descanso de los dioses, según esta visión *naif*, representaba la totalidad, la objetividad, la armonía entre el hombre y la naturaleza que terminaría plasmándose en un modelo sociopolítico: la democracia. A esa visión idealizada de Grecia se opondría la moderna cultura de la disociación, que corta los lazos con el entorno y los priva a ambos de dignidad sometiéndolos a leyes ciegas, de obediencia mecánica; su reflejo sociopolítico será el Estado-máquina. Grecia sería la cima más alta, representación de la libertad humana en la naturaleza

[7] Frank (1982, especialmente en la IV Lección, pp. 111-24) hizo un repaso exhaustivo de estas teorías sobre la mitología en el siglo XVIII, en las que, por motivos de espacio, no podemos detenernos en este ensayo.

y del estado ideal al que aspira, como hemos visto, el hombre moderno, atrapado en su interioridad, en el análisis de la razón instrumental y en sistemas legales punitivos.

Este Nuevo helenismo nos ayuda a entender los anhelos de una poesía natural, espontánea, ingenua, y que refleje la idiosincrasia de una nación, y también las incontables visiones de la mitología en clave positiva que nos ofrece la segunda mitad del XVIII alemán. Cuatro años antes de la aparición del *Diálogo sobre la poesía,* de Schlegel, Herder había publicado *Iduna o la manzana de la juventud* [*Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*] (1796), tres décadas después de haber iniciado sus indagaciones sobre mitología y literatura en *Sobre el nuevo uso de la mitología* [*Vom neuern Gebrauch der Mythologie*] (1767). Ambos textos fueron analizados en detalle por Frank (1982), cuyas interpretaciones sintetizo en estas páginas.[8]

El texto de 1767 es una recensión crítica de *Epistolae Homericae* (1764), de Christian Adolph Klotz (1738-1771). Klotz señalaba que los mitos griegos son, para los modernos, un simple adorno poético desprovisto de verdad, algo que concede Herder, ya que tampoco para él el mito pertenece a la esfera de la verdad estricta. Es, como la alegoría, un modo de expresar un contenido abstracto, una verdad moral o general, en términos sensibles. Otra objeción de Klotz era que los mitos son cáscaras vacías de contenido, desgastadas en el presente. Herder concede, de nuevo, pero sugiere que la imaginación, productiva e innovadora, debería insuflarles un nuevo espíritu. En opinión de Frank (1982), el punto clave reside en la diversa consideración de la razón por la que abogan los dos interlocutores. Para Klotz, la razón es universal y atemporal, mientras que para Herder es histórica, de acuerdo con el desarrollo del pensamiento anti-ilustrado, contrario a una concepción universalista de la razón (véase Beiser [1987] y, para el caso particular de Herder, Berlin [1976]). La importancia de la reflexión de Herder es que introduce el concepto de relatividad histórica en el corazón de la razón ilustrada universalista y atemporal. Los griegos trabajaban sobre su propia historia, de ahí la validez de sus mitos para su ámbito cultural, religioso, poético e histórico. Para los hombres antiguos, los mitos fueron historia, alegoría, religión y aparato poético, pero este sistema ya no es válido para los modernos, porque la mitología no es una gramática alegórica fija y válida para todos los tiempos. Herder no propone rescatar la mitología griega como catálogo aplicable a cualquier época, sino aprender de los griegos el arte de construir alegorías, es decir, el pensamiento sensible que arropa la verdad abstracta en imágenes. Apuesta por conjugar el espíritu de análisis, propio de los filósofos,

[8] Es también muy recomendable, para el estudio de la Nueva mitología en la cultura alemana en el entresiglo XVIII-XIX, la monografía de Michele Cometa: *Iduna. Mitologie della ragione* (1983).

con el de síntesis, propio de los poetas. Mientras no se alíen análisis y síntesis, no será posible crear un sistema mitológico moderno. La esperanza de Herder se dirige, pues, al surgimiento de un poeta / filósofo que no construya sobre la antigua mitología, sino que cree o abra camino a la nueva.

Insistirá en estas ideas en *Iduna* (1796), un diálogo entre Alfred (Herder) y Frey, con posiciones, de nuevo, confrontadas en clave Contra-Ilustración *versus* Ilustración, respectivamente. Alfred reivindica en *Iduna* el valor literario del mito y su potencial utópico. Siempre en ese límite difuso entre la nostalgia y el anhelo de unidad (con la antigua Grecia en el horizonte). El texto reclama el espíritu de la juventud creativa (representada por Iduna, diosa custodia de las manzanas que otorgan la eterna juventud en la mitología islandesa): lo fundamental es utilizar la imaginación como capacidad sintética para crear una mitología propia, ligada al propio clima, a la particular manera de ver el mundo. Nuestra razón, además, según sostiene Alfred, se forma a través de ficciones. Continuamente creamos y buscamos lo uno en lo múltiple, esto es, presuponemos la unidad, y la representamos en una figura: así se crean los conceptos, las ideas y los ideales. La razón no se constituye a expensas del pensamiento mítico, se constituye a sí misma como mito. No se trata ahora de mitos como fábulas concretas, sino de la presuposición de una síntesis en la base del análisis. Reivindica Alfred así no solo el derecho de la fantasía y la imaginación, y su capacidad creativa, sino también la inevitabilidad de las ficciones, incluso las filosóficas, y la necesaria coexistencia de razón y fantasía incluso en las especulaciones más rigurosas.

En clave nacionalista, Iduna sería una invitación a recuperar la fuerza de la mitología como instrumento de síntesis social, y, naturalmente, fundamentar el pueblo sobre valores considerados propios: crear símbolos que permitan la legitimación, algo a lo que el simple uso abstracto y analítico de la razón no puede acceder. El sueño de Herder, con proyecto sociopolítico incluido, se inscribe decididamente en la Nueva mitología. La disolución total de la religión y la negación de la mitología implica que la sociedad burguesa, apenas nacida, ha abandonado el medio tradicional de legitimación. La literatura, al mismo tiempo, ha perdido una de sus principales fuentes de inspiración. Pero la fuerza creadora de nuevos relatos, representada por Iduna, está presente, a la espera de los poetas que la utilicen. La mitología, para Herder, lejos de ser un simple rapto de la fantasía, sirve como herramienta de legitimación social. Las ficciones de la fantasía se insertan en el tejido social de un pueblo como instrumento pedagógico que forma el gusto y las costumbres.

En estas lecturas, los mitos son constructos sintéticos, fruto de una capacidad humana, la imaginativa, que pueden servir para legitimar al ser humano, y también el orden social:

> Todo mito produce una apariencia de orden y ofrece legitimaciones teleológicas de la vida, tanto individual como de la sociedad, desde el momento en que dispone de gratificaciones institucionalizadas para las necesidades culturalmente reconocidas. El mito es la «sólida fortaleza» o como dice Hegel, el «asilo seguro» (*Ästhetik*), cuya certeza simbólica hace por primera vez soportable la parte trágica y omnipresente de las colisiones intersubjetivas y la inseguridad de todas las facetas y relaciones humanas. Recordando una antigua tradición pitagórica, Schelling denomina «divina custodia» a ese lugar mítico en el que habitaba la conciencia humana antes de su caída, como en un lugar «escondido en el interior de una inexpugnable fortaleza». En ese lugar se custodia y se guarda todo elemento redentor que sobrevive a la «fatalidad» de la «alienación» (SW II/2, 157-9; II/I, 213; II/2, 148, 154, *passim*) (Frank, 1994: 114).

El mito tendría la función de preservar al logos, prisionero de la necesidad, de la desesperación de una auto-legitimación sin bases firmes. Y lo hace de manera comunitaria, cuasi religiosa, sagrada. Esta sería la función social, ética y pragmática del mito: institución de base, solidaridad vital frente a la alienación, por su naturaleza sintética que armoniza y ofrece en su cuerpo los valores de un determinado pueblo o comunidad. Porque la Nueva mitología se inscribía en la necesidad de otorgar organicidad, valores e ideales compartidos, a los Estados modernos. El ideal del Estado estético, por ejemplo (presente en Winckelmann y en el que no podemos detenernos ahora), consistía en dotar al Estado de una base cultural (véase Chytry, 1989), porque la cultura devenía el cemento simbólico de las sociedades trascendentalmente deslegitimadas tras la Ilustración (véase Lloyd y Thomas, 1998). El mito, en definitiva, es descrito en el XVIII como la capacidad sintética de la imaginación frente al puro espíritu analítico de la Ilustración racionalista, que se basa en la idea de que debemos reducir los elementos compuestos a los elementos simples que los constituyen, y se traduce sociopolíticamente como la actividad burguesa en vías de emancipación demoliendo, con ella, los principios del Antiguo Régimen. Las tradiciones literarias románticas nacionales podían erigirse en una suerte de Nueva mitología que dotara a los Estados un discurso sociocultural aglutinante, tal y como apuntan Andrea y Ludovico, análogo a la mitología y la épica homérica en el ideal de la Grecia antigua que había generado el Nuevo helenismo.

Referencias bibliográficas

Beiser, Frederick C. (1987): *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge, MA: Harvard UP.

Berlin, Isaiah (1976): *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas,* Londres: Chatto & Windus.

Bürger, Peter (1983): *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [edición en castellano: *Crítica de la estética idealista*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid: Antonio Machado Libros, 1996].

Chytry, Josef (1989): *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought,* Berkeley, CA: U of California P.

Cometa, Michele (1984): *Iduna - mitologie della ragione. Il progetto di una "neue Mythologie" nella poetologia preromantica. Friedrich Schlegel e F. W. J. Schelling*, Palermo: Novecento.

Cuesta Abad, José Manuel (2010): *La transparencia informe: filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*, Madrid: Ábada.

Frank, Manfred (1997): *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

— (1982): *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [edición en castellano: *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994].

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (1890): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur*, Hrg: Bernhard Seuffert, G.J. Göschen'sche Verlagshandlung: Stuttgart.

Herder, Johann Gottfried (1998): «Iduna, oder der Apfel der Verjüngung», en *Johann Gottfried Herder Werke*, Band 8: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800*, Hrsg. Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, pp. 155-72.

— (1968): «Vom gotischen Geschmack», en *Sämtliche Werke*, Band XXXII, Hrsg. Bernhard Suphan, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, pp. 29-30.

— (1985): «Vom neuern Gebrauch del Mythologie», en *Johann Gottfried Herder Werke*, Band 1: *Frühe Schriften (1764-1772)*, Hrsg. Ulrich Gaier, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, pp. 432-55.

Lloyd, David y Thomas, Paul (1998): *Culture and the State,* Nueva York-Londres: Routledge.

Rella, Franco (2006): *L'estetica del romanticismo,* Roma: Donzelli.

Rorty, Richard (1979): *The Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, NJ: Princeton UP.

Schaeffer, Jean-Marie (1992): *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du xviiième siècle à nos jours*, París: Éditions Gallimard.

— (1982): *La Naissance de la littérature: la théorie esthétique du romantisme allemand*, París: Presses de l'ÉNS.

Schiller, Friedrich (2001): *Über naive und sentimentalische Dichtung.* 1795, Hrsg. Klaus L. Berghahn Reclam, Leipzig [edición en castellano: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Trad. Juan Probst y Raimundo Lida, Madrid: Verbum, 1995].

Schlegel, Friedrich (1994): *Poesía y filosofía*. Estudio preliminar de Diego Sánchez Meca. Trad. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade, Madrid: Alianza.

— (1985): *Über das Studium der Griechischen Poesie*. 1795, Hrsg. Ernst Behler, Stuttgart: UTB für Wissenschaft [edición en castellano: *Sobre el estudio de la poesía griega*. Intr. Reinhold Münster. Trad. Berta Raposo, Madrid: Akal, 1996].

— (1967): *Kritische Ausgabe II: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Hrsg. Hans Eichner, Múnich/Paderborn/Viena: Verlag Ferdinand Schöning.

Taylor, Charles (1989): *The Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, MA: Harvard UP.

Wellek, René (1963): *Concepts of Criticism*, New Haven, CT/Londres, UK: Yale University Press.

Winckelmann, Johann Joachim (2002): *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Hrsg. Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmscher, Max Kunze, Mainz am Rhein: Verlag Philip von Zabern [edición en castellano: *Historia del arte de la Antigüedad*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal, 2011].

Estudios etnográficos en la Expedición Malaspina a través de fuentes escritas e ilustradas

Sheila Arroyo Rodríguez-Peral
Universidad de Castilla-La Mancha

1. La Expedición Malaspina: un viaje de exploración

El despertar de la curiosidad, el interés y devoción por las ciencias durante el Siglo de las Luces, fue propicio para la realización de expediciones como la encabezada por Malaspina. En gran medida, el incremento de viajes científicos durante el siglo xviii se atribuyó a la convicción de los gobernantes en la importancia del conocimiento científico como herramienta para impulsar el progreso económico y social. Esta creencia propició un mayor respaldo y financiación por parte de los líderes de la época hacia expediciones y estudios que explorasen la naturaleza, los recursos y las posibilidades de desarrollo, con la intención de obtener ventajas económicas y mejorar las condiciones de vida en sus territorios y colonias. La fe en la ciencia y la investigación desencadenó una era de descubrimientos que sentaron las bases para el progreso científico y económico futuro. En el caso de las expediciones organizadas por la monarquía española, preocupada por descubrir y documentar la realidad presente en las colonias, los visitantes realizaron evaluaciones críticas sobre lo observado en los territorios visitados (Aguerre Core, 2013: 152). Estos análisis proporcionan textos, ilustraciones y materiales que sirven de base sobre la que efectuar estudios como el presente, centrado en los aspectos etnográficos de aquellas expediciones.

La Expedición Malaspina ofrece la oportunidad de estudiar el encuentro entre visitantes y visitados. Una interacción preservada en los materiales generados durante la expedición, cuya información constituye el foco de estudio en este análisis. Con propósitos políticos y científicos, los capitanes de la marina Alejandro Malaspina y José Bustamante y Guerra solicitaron al rey Carlos III un 10 de septiembre de 1788 su aprobación para comenzar la expedición, la cual semanas más tarde aceptó oficialmente. Así, la Descubierta y la Atrevida zarparon desde Cádiz la mañana de un 30 de julio de 1789, hacia un itinerario que permitiría recorrer las costas de

América. Malaspina, deseoso por conocer las inmensas posesiones de España, mantuvo entre las prioridades de la expedición objetivos políticos y comerciales como cartografiar y precisar rutas óptimas para la navegación con fines económicos y militares, evaluar las capacidades defensivas, ofensivas y comerciales de las colonias, y contemplar la viabilidad de establecer astilleros (González Claverán, 1982: 34-35).

2. Una extensa colección de recursos: diarios de viaje, cartas e ilustración científica

Los diarios de viaje ofrecen una valiosa fuente de información más allá de la descripción minuciosa de aspectos científicos y la recopilación de datos. Su relato permite conocer las impresiones, emociones y experiencias personales de los viajeros, escritas a lo largo de la expedición. Dichas anotaciones, especialmente las tomadas por aquellos con formación científica o humanista, capturan eventos o gestos que pasan desapercibidos para los habitantes locales, lo que evidencia su habilidad de observación. Su desarraigo con el entorno proporcionaba una perspectiva diferente sobre los acontecimientos que vivió en los territorios explorados (Aguerre Core, 2013: 152). La Expedición Malaspina generó una gran cantidad de documentación con información científica sobre la fauna, flora, geografía y población de los territorios a los que viajaron, que tal como especifica María Dolores Higueras Rodríguez, «se custodia actualmente en el Archivo del Museo Naval de Madrid» (2012: 62) agrupada en diversas series, de las cuales se han seleccionado para el estudio los documentos relativos a la correspondencia, los diarios y los dibujos artísticos.

Estos documentos, que trascendieron a lo largo del siglo XIX, permiten crear un registro histórico sobre los territorios visitados a nivel político, económico, social y cultural, que posibilita preservar dichos conocimientos en el tiempo. En este contexto, el dibujo adquiere relevancia al emplearse como recurso para documentar los estudios geográficos, zoológicos, botánicos e incluso antropológicos realizados en el transcurso de las expediciones. Al emplear representaciones visuales sobre los lugares frecuentados, se logra una comprensión más profunda sobre los hallazgos encontrados y las observaciones realizadas durante el viaje. Por ende, la labor del pintor resultó de gran valor al posibilitar la descripción de las costumbres, indumentarias y ciudades, así como la representación de los retratos e ilustraciones de animales y plantas (Jiménez Pelayo, 1997: 492-493).

Estas imágenes complementan el texto para asegurar la representación precisa de la realidad, ya que la comprensión del entorno por parte del ser humano depende en gran medida de la percepción visual (Cerviño *et al.*, 2015: 261). Como nuestro

cerebro tiene la capacidad de procesar una gran cantidad de datos a partir de la imagen, la ilustración se convierte en una herramienta primordial en la divulgación científica al mejorar la efectividad del mensaje, generar mayor interés y alcanzar a un público más extenso. A diferencia del texto científico, la imagen tiene la capacidad de provocar emociones, lo que contribuye a captar la atención y comunicar conceptos complejos de manera más sencilla (Fernández Bayo *et al*., 2020: 7-8). De este modo, la ciencia utilizó como vehículo el arte para difundir y dar a conocer a través de las ilustraciones los estudios y los lugares que visitaron.

El valor atribuido a las ilustraciones supuso que desde inicios del siglo XVIII al XX fuera necesario disponer de artistas en los viajes de exploración científica. Este planteamiento se afirma en la Expedición Malaspina ya que, desde que las corbetas iniciaron su viaje, contaron con la presencia de los artistas José del Pozo y José Guío a bordo de la Descubierta y la Atrevida respectivamente (Jiménez Pelayo, 1997: 493). Tras ellos, otros artistas, como los italianos Juan Ravenet, Fernando Brambila, José Cardero o Tomás de Suria, realizaron ilustraciones para completar los estudios. Es relevante destacar la labor de estos dos últimos artistas al centrar su trabajo en Nueva España, objeto de análisis de este proyecto.

3. Etnografía, la piedra angular en el estudio

A pesar de que los estudios de culturas y sociedades han existido durante siglos, la etnografía como disciplina de estudio y análisis de culturas comenzó a desarrollarse a finales del siglo XIX y principios del XX. Por este motivo y siguiendo las palabras de Fermín del Pino Díaz, «puede parecer impropio que titulemos *estudios etnográficos* a los que se realizaron en esta expedición, considerando que esta disciplina no tiene su nacimiento profesional hasta casi un siglo después» (1982: 393). Aunque la etnografía como disciplina formalizada no existía en el periodo en el que se llevó a cabo la expedición, las observaciones realizadas sobre las sociedades y culturas nativas que visitaron pueden entenderse como antecedentes de la etnografía moderna. De hecho, existen diversas teorías sobre su origen. Entre ellas, son destacables las opiniones de autores que especifican que el estudio etnográfico ha existido desde los albores de la humanidad, pero también lo son las teorías sobre sus inicios en la época clásica o incluso en el periodo renacentista. Esta última hipótesis mantiene firmes defensores tanto en América como España, pues enfatiza el impacto de los estudios culturales sobre el Nuevo Mundo y destaca el valor de los relatos y registros en lengua castellana aportados por los viajeros españoles, con lo que se valoriza la historia cultural española (Pino Díaz, 1982: 394-395). Este

planteamiento se vincula con la Expedición Malaspina puesto que, mucho antes de que diera comienzo su viaje desde el puerto de Cádiz, realizaron una exhaustiva labor de búsqueda en documentos de épocas pasadas con el propósito de recopilar toda la información disponible sobre cada región visitada por los exploradores españoles. Incluso fueron informados los virreyes, presidentes y gobernadores de América para que prestasen a los viajeros la documentación que precisaron, lo que muestra el valor de estos análisis culturales para los expedicionarios (González Claverán, 1982: 100).

No obstante, no es inusual pensar que la etnografía pudo surgir en pleno siglo XVIII. En un periodo caracterizado por la racionalidad, los avances científicos y la libertad de pensamiento, el incremento de viajes científicos para explorar nuevos territorios ofreció la oportunidad de experimentar y comprender otras culturas, sociedades y lugares, lo que permitió generalizar o sacar conclusiones más amplias sobre la diversidad humana (Pino Díaz, 1982: 396). Entre sus intenciones, Malaspina quería proporcionar estudios antropológicos que facilitasen información sobre las costumbres del ser humano, propósito que cumplieron con creces tras cumplir sus objetivos cartográficos. Estos estudios profundizaron en la comprensión cultural de las regiones que exploraron, por lo que su contribución fue primordial para el conocimiento etnográfico. Sus análisis aproximan al espectador a descubrir estos territorios a través de las imágenes y textos aportados por científicos y pintores que conforman ilustraciones de gran valor etnográfico. Dichas representaciones visuales acompañadas de los diarios proporcionan datos de gran interés que, al combinarse, ofrecen una gran cantidad de información que actualmente podemos analizar para adquirir una comprensión profunda sobre las sociedades americanas en aquel periodo.

4. Los pintores en la expedición

La necesidad de representar el mundo y darlo a conocer a la sociedad vincula directamente al artista con la ciencia. En ese interés científico, la mayoría de expedicionarios buscaron a artistas que grabaran en sus lienzos las memorias de sus aventuras: los lugares exóticos que visitaron, las culturas que descubrieron, los paisajes, o los estudios sobre la fauna y flora del territorio. Exploradores como Jean-François de La Pérouse, James Cook o el mencionado a lo largo de este análisis, Alejandro Malaspina, contaron entre sus miembros con habilidosos pintores que dejaron para la posteridad ilustraciones que documentan sus viajes. Estas representaciones no solo confirieron credibilidad a los textos, sino que también facilitaron a la socie-

dad europea la asimilación de los conocimientos científicos. Por ende, era esencial enfocarse en la selección cuidadosa de los pintores, la mayoría de ellos formados en Academias de Bellas Artes.

En España, a pesar del aumento de artistas viajeros durante el Siglo de las Luces, se hallan desde el siglo XVI imágenes ilustradas que reflejan las investigaciones llevadas a cabo en América. En la expedición objeto de estudio, dibujantes y pintores realizaron obras artísticas que quedaron reflejadas en una colección de más de 800 ilustraciones. Es relevante para este análisis resaltar la obra de ciertos artistas, como los retratos etnográficos de José del Pozo, reconocido experto en perspectivas y retratos; o al italiano Juan Francisco Ravenet y Brunel, destacado retratista que se incorporó tras el abandono de José del Pozo. Sus ilustraciones junto a la pintura de paisaje de Fernando Brambila, los dibujos del Sevillano José Cardero Meléndez, y las historias sobre Acapulco descritas en las representaciones de Tomás de Suria, ejemplifican el extenso despliegue etnográfico recopilado durante el viaje (Puig-Samper, 2016: 20-21).

5. Visita a Nueva España: Ciudad de México y Acapulco

Alejandro Malaspina llegó al puerto de Acapulco el 27 de marzo de 1791. Poco tiempo después viajó a la Ciudad de México, donde el virrey de Nueva España, Revillagigedo, proporcionó a los expedicionarios documentos e información sobre el territorio con la intención de respaldar su exploración. Su visita duró unos días, pero le sirvió para nombrar una comisión de ocho personas a las que redactó una serie de instrucciones sobre las funciones que debían desempeñar en el virreinato. Una de las cuadrillas, dirigida por Antonio Pineda y respaldada por Luis Nee, José Guío y Julián de Villar, tuvo la tarea de explorar los alrededores de la capital, incluyendo los volcanes y las cordilleras entre Acapulco y Chilpancingo, así como visitar las minas de Guanajuato y el Orizaba (González Claverán, 1982: 98). Tras concluir su misión, Malaspina solicitó la organización y envío del material compilado a la corte de Madrid, demostrando de este modo el espíritu recolector de la Expedición Malaspina en Nueva España. La recopilación de estos documentos, mapas y libros fue encomendada al hermano de Pineda, Arcadio, quien dedicó sus esfuerzos para preservar estos testimonios. Este material deja entrever el ambicioso proyecto de los expedicionarios para documentar aspectos relacionados con la historia natural, social, cultural y económica de las regiones visitadas.

La relevancia de estos documentos se suma a los elaborados por los propios viajeros. De Arcadio perduran sus anotaciones en un pequeño diario escrito en la

Ciudad de México, en el que detalla sus actividades laborales y de ocio en aquel lugar. Junto a la información que aportan los diarios de Malaspina, Tomás de Suria, José Bustamante y Guerra, Francisco Javier Viana y Antonio Pineda, además de los cuestionarios que este último elaboró con fines científicos y las ilustraciones realizadas a lo largo de la expedición, se genera un esquema que facilita el análisis etnográfico de estas sociedades americanas. Cabe puntualizar la actividad de Pineda y sus escritos respecto a las crónicas del viaje y monografías sobre ciertos temas relacionados con la cultura, la fauna y flora o los suelos, ya que los enriqueció al incluir bocetos o dibujos intercalados en sus apuntes. A pesar de que algunas de estas fuentes no se mantienen en un estado de conservación favorable, permiten trazar una historia socioeconómica y científica de las posesiones ultramarinas.[1] Con la intención de estudiar la etnografía de los lugares visitados por la Expedición Malaspina y, en concreto, atendiendo a la actividad llevada a cabo por la comisión científica dirigida por Antonio Pineda en Nueva España, se continúa el análisis enfocado en Acapulco y la Ciudad de México dado el considerable volumen de información aportada en sus escritos y dibujos.

5.1. México

La comisión, dividida en dos grupos, asumió la labor de estudiar la Ciudad de México y sus alrededores desde perspectivas etnográficas, geográficas, astronómicas y naturales. En su recorrido hacia México desde Acapulco exploraron parajes naturales, pueblos y ciudades registrando cada hallazgo a lo largo de su travesía. Visitaron localidades como Dos Caminos, el poblado indígena de Mazatlán, Petaquillas o Chilpancingo, entre otras, donde tuvieron el placer de compartir vivencias con los habitantes de estos territorios, a los que describieron con rostro ancho, nariz aguileña, ojos rasgados, pelo liso y con signos de malnutrición. Las ilustraciones los representan con atuendos sencillos: los hombres con sombrero, calzón y camisa, mientras que las mujeres muestran el torso descubierto y usan faldas, ambos descalzos. Esta imagen contrasta con los ropajes representados en la figura 1: las

[1] Además de las notas perdidas, los escribientes que pasaron en limpio muchos de los apuntes de Antonio se tomaron con ellos muchas libertades; nos hallamos con documentos expurgados según sus criterios, y existe el problema muy grave de que no siempre se conservan en buen estado los diarios originales, es decir, que inevitablemente muchos datos se nos escapan al enfrentarnos con las versiones en limpio. Al omitir datos, los copistas relegaban a un futuro incierto un trabajo que nunca llegó a hacerse porque la obra de Pineda quedó inconclusa desde muchos puntos de vista; aun así, la información con la que contamos es de tal riqueza que nos permite reconstruir la historia de sus viajes y evaluar las aportaciones de su autor (González Claverán, 1982: 115).

Figs. 1 y 2. Indias mexicanas y Zaragate, Antonio Pineda y Ramírez y Tomás de Suria, respectivamente, 1789-1794. Imágenes procedentes de la Biblioteca Virtual de Defensa

indias mexicanas aparecen ataviadas con trajes típicos, los cuales se detallan en la leyenda de la siguiente forma: «Yndia con su paño y nagua de tela de la tierra» y «Maxa mexicana con su paño de Marbruc».[2] Además, en los territorios mexicanos eran llamativos los zaragates, colectivos marginales en la sociedad mexicana cuya clase social era la más baja. El semblante serio y desaliñado que caracteriza la imagen representada en la figura 2 refleja la complejidad de sus vidas, inmersos en una profunda miseria (Galera Gómez, 2010: 98).

En su trayecto hacia la Ciudad de México, visitaron espacios como la cueva del cerro Omiapa, el río Mezcala, el antiguo real de minas de Taxco o la cascada de Querétaro, esta última representada en una de las ilustraciones realizadas por José Gutiérrez. En la ciudad, se interesaron en visitar el Gabinete de Historia Natural, la Casa del Marqués del Apartado, el convento del Carmen (actual museo de arte religioso y virreinal), la Academia de San Carlos o el barrio de San Ángel. La Plaza Mayor de México, dibujada por Fernando Brambila (figura 3), muestra una escena costumbrista en la que vendedores, caballeros, mujeres, indios y otras personalidades conviven. Esta imagen es significativa para el estudio sobre la arquitectura

[2] Tanto esta información como los detalles sobre los pintores son abordados minuciosamente en el estudio de Carmen Soto Serrano (1982).

Fig. 3. La plaza mayor de México, Fernando Brambila, 1789-1794. Imagen procedente de la Biblioteca Virtual de Defensa

en la Ciudad de México puesto que en ella se aprecian la catedral y el palacio de los virreyes, construcciones erigidas en reemplazo del Templo Mayor y el palacio de Moctezuma tras la conquista (Galera Gómez, 2010: 94-95).

En el análisis etnográfico de estas culturas, se reserva un espacio para las leyendas y rituales. Una de ellas es la historia azteca del Quinto Sol que involucra al ajolote, una especie que captó la atención de los naturalistas de la expedición. Según la narración, este ser vivo representa la última transformación del dios Xólotl antes de desaparecer. Antonio Pineda indagó sobre el misterio de este relato a través de manuscritos y testimonios orales, proceso que le condujo a realizar minuciosas investigaciones sobre la especie, cuyos hallazgos fueron registrados en escritos e ilustraciones. Su viaje finalizó dejando para la posteridad trece cajones con plantas, minerales, aves, pieles, libros, papeles, ilustraciones y objetos que documentaron los estudios tras finalizar la expedición (Galera Gómez, 2010: 97-105).

5.2. Acapulco

Con respecto a Acapulco, varios integrantes de la expedición recopilaron información significativa sobre este lugar. Entre ellos, destacan Francisco Javier Viana, el marino José de Bustamante y Guerra, así como el previamente citado, Antonio Pineda. Al mencionar detalles sobre el clima existe cierto desacuerdo de ideas entre Pineda, quien lo considera de los peores de América, y Viana, que lo describe como agradable (González Claverán, 1982: 67). El clima era tedioso sobre todo entre mayo y octubre, lo que se reflejaba en la salud de sus habitantes, la mayoría flojos, endebles y enfermos de venéreas, tercianas o disentería (Galera Gómez, 2010: 71). Eran individuos de escasos recursos cuyas labores estaban ligadas a la agricultura, la milicia o el comercio. Los hombres optaban por vestir calzones, camisa y sombrero o pañuelo para resguardarse del calor, mientras que las mujeres lucían camisa y faldas a rayas azules y blancas cubiertas con un paño reservado exclusivamente para las mujeres de mayor posición económica, ya que era común que las más humildes tan solo se cubrieran de cintura hacia abajo (González Claverán, 1982: 67). La siguiente ilustración muestra la realidad de sus lugareños, representándolos con las vestimentas mencionadas y en actitudes propias de su entorno.

En esta imagen se destacan otros aspectos culturales relacionados con Acapulco y sus habitantes. En ella, se exhibe una de las actividades de entretenimiento más populares de la época: las peleas de gallos. Estos enfrentamientos celebrados en las calles se caracterizaban por las apuestas, como se evidencia en el centro del dibujo, donde dos lugareños extienden sus brazos ofreciendo su apuesta mientras el resto alienta la contienda. Lo mismo ocurre con otros espectadores que rodean a los gallos, mientras que las clases pudientes realizan la misma actividad resguardados del calor bajo el porche. Resulta llamativo que Tomás de Suria haya representado a la figura femenina y al niño en la esquina inferior de la ilustración, ya que según redacta Virginia González Claverán, las mujeres «o no eran muy aficionadas al espectáculo, o tal vez era mal visto que asistieran en vez de atender sus deberes domésticos o sus rezos», lo que puede sugerir que algunas acudían por simple curiosidad (González Claverán, 1982: 68-69).

Esta y otras ilustraciones de la expedición ofrecen una visión de la realidad presenciada por los viajeros. Con respecto a la arquitectura local, no solo se representan las características de las edificaciones, desde las más humildes construidas con materiales simples como cañas y adobe hasta las más acomodadas con techumbre de teja y edificación con ladrillo o piedra, sino que contribuyen a precisar la ubicación de sus construcciones, como sirve de ejemplo la iglesia y el imponente castillo de San Carlos; o para enumerar el total de capillas ubicadas en la ciudad. Más allá

Fig. 4. Pelea de Gallos en Acapulco, Tomás de Suria, 1789-1794. Imagen procedente de la Biblioteca Virtual de Defensa

de su función descriptiva, se demuestra en este estudio la función de las representaciones como testimonio visual sobre aquello que vieron a lo largo del viaje.

6. Conclusión

El análisis conjunto de las ilustraciones y la información escrita realizado a lo largo del estudio, confirma su relevancia al proporcionar un recurso a través del cual la sociedad española y europea puede explorar los lugares y comprender la cultura en las posesiones de ultramar. Estas imágenes por sí mismas pueden servir para analizar la tipología arquitectónica, la diversidad social y la riqueza cultural presente en estas regiones de América. Además, generan un mayor interés al atraer la atención de un público más amplio que no necesariamente estaba familiarizado con las ciencias o la antropología.

Por otro lado, los estudios previos de los expedicionarios y la colaboración de entidades oficiales en la obtención de dichos documentos fue crucial para enriquecer sus posteriores investigaciones, ya que sirvieron como base sobre la que asentar

sus análisis. La decisión de crear una comisión que permanezca en México mientras el resto continuaba su trayecto, posibilitó una profunda exploración del territorio tanto en aspectos científicos como antropológicos. La petición de Malaspina de recopilar y generar documentos, mapas y libros de las regiones estudiadas para enviarlas posteriormente a España, subraya su intención de comprender y aportar a la humanidad toda la información concentrada a lo largo del viaje. Además, estos informes no solo aportan datos, sino que permiten conocer las vivencias de quienes los redactaron, las discrepancias y debates entre los miembros de la expedición y las diferencias entre las clases sociales e incluso entre los viajeros y visitados.

Referencias bibliográficas

Aguerre Core, Fernando (2013): «Del Atlántico al Pacífico: reflexiones del diario de viaje del teniente de navío D. Francisco Xavier de Viana», *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, vol. 13, pp. 149-178.

Cerviño, Clara, Correia, Fernando y Alcaráz, Miguel (2015): «Scientific Illustration. An indispensable tool for knowledge transmission», en *Proceedings of the 3rd International Conference of Illustration and Animation*, Barcelos: Editorial Design, pp. 261-277.

Fernández Bayo, Ignacio, Mecha, Rosa y Milán, María (2020): *La comunidad científica ante los medios de comunicación: Guía de actuación para la divulgación de la ciencia*, Madrid: Universidad Complutense.

Galera Gómez, Andrés (2010): *Las corbetas del rey, el viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*, Bilbao: Fundación BBVA.

González Claverán, Virginia (1982): *La expedición científica de Malaspina en la Nueva España (s. xviii)*, Ciudad de México: El Colegio de México.

Higueras Rodríguez, María Dolores (2012): «La peripecia de los papeles y materiales de la Expedición de Malaspina y Bustamante (1789-1794) durante dos centurias», *Revista de Historia Naval*, núm. 118, pp. 57-81.

Jiménez Pelayo, Águeda (1997): «Tomás de Suria, un dibujante de la expedición de Malaspina. Su contribución al conocimiento del occidente de Norteamérica», *Anuario de estudios americanos*, vol. 54, núm. 2, pp. 489-509.

Pino Díaz, Fermín del (1982): «Los estudios etnográficos y etnológicos en la Expedición Malaspina», *Revista de Indias*, vol. 42, pp. 393- 465.

Puig-Samper, Miguel Ángel (2016): *Alejandro Malaspina. Estudio crítico*, Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.

Sotos Serrano, Carmen (1982): *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, Madrid: Real Academia de la Historia.

Causas célebres e imágenes nacionales: el crimen del comerciante Francisco del Castillo visto por los autores extranjeros

Rebeca Martín
Universitat Autònoma de Barcelona

En el presente trabajo me propongo abordar el modo en que los escritores foráneos recrearon una de las causas célebres españolas más populares de finales del siglo xviii y todo el xix: el crimen del comerciante madrileño Francisco del Castillo. Como otros géneros literarios muy queridos por los autores del Romanticismo europeo (los libros de viajes y los artículos de costumbres, los diarios y memorias, la novela histórica o la de carácter popular), la causa célebre constituye un espacio sugerente para indagar en la recepción, generación y transformación de imágenes sobre las identidades nacionales.[1] En estas páginas demostraré cómo un caso criminal, el de Castillo, sirvió para que los autores extranjeros refrendaran algunas ideas bien consolidadas en la época sobre el carácter y los usos españoles, y apuntaré las estrategias con las que confrontaron otras que, lejos de apuntalar sus prejuicios, los socavaban. Veremos, asimismo, cómo algunos aprovecharon la oportunidad que les brindaba esta causa para informar a sus lectores, ya fuera desde el elogio, ya desde la desaprobación, de ciertas prácticas e instituciones peninsulares.

El domingo 9 de diciembre de 1797, hacia las siete de la tarde, Castillo fue asesinado en su piso de la calle Alcalá. Le asestaron once puñaladas en el cuello y el pecho, cinco de ellas mortales de necesidad, y el comerciante, que guardaba cama a causa de una infección dental, a duras penas pudo defenderse. El crimen causó una gran alarma social en la ciudad: los madrileños estuvieron en ascuas hasta la detención de la viuda, María Vicenta Mendieta, y su primo y amante, Santiago San Juan. Ambos confesaron haber tramado un plan para deshacerse del comerciante y San Juan, el ejecutor, alegó que su único móvil había sido librar a Mendieta de los malos

[1] Quizá no esté de más aclarar que el marbete *causa célebre* es de naturaleza polisémica: designa tanto un proceso judicial de gran repercusión en la opinión pública como los relatos generados por dicho proceso, unos relatos cuyo principal antecedente moderno son las obras del abogado francés François Gayot de Pitaval publicadas entre 1734 y 1743 (Mazzacane, 2003). En ellos convergen hecho histórico y recreación literaria, así como consideraciones de tipo judicial, informes médicos y forenses, etc. (Petit Calvo, 2005: 404). En España la gestación de la causa célebre fue más lenta que en Francia y no se consolidó hasta bien avanzado el Romanticismo (Martín, 2024).

tratos a los que la sometía el comerciante. A la pareja le dieron garrote vil el lunes 23 de abril de 1798 en la Plaza Mayor de Madrid, entre una enorme expectación que obligó a reforzar la presencia de los guardias en el lugar. Entre los asistentes estaba Leandro Fernández de Moratín, que anotó el suceso cumplidamente en su diario (Fernández de Moratín, 1968: 203).

El parricidio, sus antecedentes y sus consecuencias contaban con todos los ingredientes necesarios para suscitar un interés desusado, entre ellos la condición social privilegiada del matrimonio (Castillo era miembro prominente de los Cinco Gremios de Madrid; Mendieta procedía de familia hidalga); el escenario del crimen, una casa acomodada de la calle Alcalá, en pleno corazón de Madrid; o ciertos detalles truculentos: el adulterio de Mendieta con su primo, más joven que ella (Mendieta tenía 32 años y él 24); la planificación morosa del crimen; el ensañamiento del que Castillo fue objeto mientras se encontraba desvalido en la cama; o el papel que desempeñó una misteriosa carta delatora en la confesión de los reos.

El caso, por añadidura, atrajo la atención de Goya, quien le consagró varias obras, entre ellas el capricho número 32, *Porque fue sensible* (1798).[2] Si es probable que Goya conociera a Castillo, comerciante de lienzos, hay constancia de que Juan Meléndez Valdés (a quien casualmente el pintor aragonés había retratado el mismo año de 1797) se consideraba amigo de la víctima: el poeta y magistrado, segundo fiscal del caso en la Sala de Alcaldes de Casa y Corte de Madrid, no dudó en declarar su amistad con Castillo en su alegato.[3]

La crítica se ha ocupado de la causa desde frentes diversos. Nigel Glendinning rescató en 1978 el vínculo entre Mendieta y el capricho *Porque fue sensible*, y proporcionó varios detalles del proceso a partir de los legajos que se conservan en el Archivo Histórico Nacional. Astorgano Abajo (1999a y 1999b) ahondó en la senda abierta por Glendinning, Mónica Bolufer y Juan Gomis (2011) se sirvieron del caso y muy especialmente de la acusación fiscal de Meléndez Valdés para reflexionar sobre la formación de la incipiente opinión pública en España y Fernando Durán López (2005) le dedicó un comentario en un sustancioso trabajo sobre los discursos forenses de Meléndez Valdés.

[2] «Algunos comentarios manuscritos contemporáneos de *Los Caprichos* la identifican como "La mujer de Castillo", y esta pista llevó a su vez a su identificación con el famoso caso de María Vicenta Mendieta […]», afirman Wilson-Bareau y Mena Marqués (1994: 272), quienes, además, recogen una aguada roja previa al capricho asociada también con el caso. Otras obras de Goya relacionadas con la causa son los óleos *La visita del fraile o El crimen de Castillo I* e *Interior de prisión o El crimen de Castillo II* (h. 1798-1800), piezas de la colección del marqués de la Romana.

[3] «El malogrado, cuya muerte persigo, era por desgracia mi amigo. Conocilo por la rara opinión con que corría su nombre; y cuando se prometía y yo prometía unirnos con mi nuevo destino en lazos de amistad más estrechos, le veo robado para siempre de entre nosotros, y perdido para los buenos y la patria por la crueldad de una ingrata mujer y de un amigo tan cobarde como fementido» (Meléndez Valdés, 1997: 135).

Hay otros aspectos muy interesantes en la causa que, bajo el prisma de la historia social y cultural, no solo revelan las contradicciones del pensamiento ilustrado y su impregnación en las décadas posteriores, sino que además nos interpelan todavía hoy: las prerrogativas de clase y las resquebrajaduras en el ideal de matrimonio ejemplar; la práctica del suplicio y la tortura (los *apremios* que le infligieron a Mendieta) como medio para llegar a la *verdad*, a la confesión que las autoridades querían oír; o la imagen de la mujer instigadora y parricida en el imaginario europeo de la época. También sería tentador estudiar hasta qué punto el asesinato de Castillo se convirtió en una suerte de causa célebre *modelo* para enmarcar parricidios posteriores en una tradición criminal específica, tal y como sucedió cuando la prensa la evocó para descodificar el asesinato que cometieron Pascuala Calonge y su amante, el criado José Díez Moreno, en la localidad soriana de Tardajos el 3 de enero de 1845 (Gonzalo García, 2022).[4]

En lo que a los discursos generados por la historia de Castillo concierne, esta se abordó desde moldes genéricos y vías de difusión muy diversas. Así, tenemos noticias de una coplilla que corrió de boca en boca mientras el pueblo de Madrid aguardaba con ansia el juicio a Mendieta y San Juan:

> Si a la plaza no sale
> la de Castillo,
> pueden ya las mujeres
> matar maridos
> (Una Sociedad Literaria…, 1837: 5)[5]

Por otra parte, el *Diario de Madrid* se hizo eco del ajusticiamiento de los dos amantes, si bien con discreción y de un modo un tanto elusivo. El 23 de abril aparecía en las páginas de este diario la segunda parte de una «Carta a un amigo», poema en endecasílabos cuyo autor, *Sevald*, manifestaba su espanto ante la corrupción de los tiempos frente al mundo armonioso y pacífico de antaño. Entre los males de la sociedad de finales del XVIII despuntaba el parricidio, el delito por el que, casi huelga señalarlo, habían condenado a Mendieta y San Juan:

[4] Todos estos asuntos y otros igualmente sustanciosos se abordan en Martín (2024: 133-197), donde se reconstruye y estudia el caso.

[5] Roberto Robert recogió también esta coplilla en las *Prisiones de Europa*, aunque con una variante (incongruente con los usos patibularios de la época) en el primer verso: «Si a la *horca* no sale […]» (Robert, 1863). Añadía el autor: «Esta copla se ha plagiado este año con motivo de otro proceso, largo y célebre también, solo que en su aplicación se hizo una variante que consistía en decir: «……/……/ya pueden los maridos/ matar mujeres».

Arrojó su veneno tan activo
que fue el origen cierto, que produjo
el crimen, y el horror del parricidio,
semejante a una furia que sangrienta
con pálido semblante y ceño altivo
arroja sus serpientes venenosas

(*Sevald*, 1798: 449)

Ese mismo número del *Diario de Madrid* se cerraba con una nota que daba fe del ajusticiamiento de Mendieta y San Juan, aunque sin citar sus nombres:

> NOTA. Hoy 23 del corriente estará manifiesto su Divina Majestad en la Iglesia Parroquial de Santa Cruz de esta corte, por las almas de los reos que ajustician en este día, a expensas de dos bienhechores; lo cual se da noticia al público para que las personas que gusten asistan a dicha iglesia a pedir a Dios por la salvación de sus almas (s. a., 1798: 452).

En 1837 el caso llamó la atención de Una Sociedad Literaria de Amigos Colaboradores que, encabezada por Pascual Madoz, había emprendido tres años antes la redacción de la *Colección de las causas más célebres, los mejores modelos de alegatos, acusaciones fiscales y defensas en lo civil y criminal del foro francés, inglés, español*, impresa por Ignacio Estivill. Veinticinco años después, el escritor y político republicano Roberto Robert escribió dos versiones del caso, una libre y otra de carácter histórico, para el segundo volumen de las torrenciales *Prisiones de Europa*, publicadas por entregas entre 1862 y 1863 bajo el patrocinio del impresor Ignacio López Bernagosi. Ya en vísperas de la Revolución, Carlos Palomera y Ferrer lo recreó con ínfulas novelescas en los *Dramas sangrientos o colección completa de los crímenes más célebres de todos los países*, que se difundieron por entregas (1867), en volumen exento (1875) y en la sección «Causas célebres» de *El Periódico para Todos* (enero de 1876), dirigido por los folletinistas Manuel Fernández y González, Torcuato Tárrago y Ramón Ortega y Frías.[6] Durante la Restauración, José Fernández de la Hoz, ministro de Gracia y Justicia con Istúriz y ferviente canovista, reelaboró el caso en sus *Crímenes españoles* (1880). Por último, ya en el siglo XX, el jurista exiliado José Luis Galbe le consagró un capítulo de sus *Causas célebres y vidas extraordinarias* (1953)

[6] Quizá por un descuido, la causa no aparece catalogada en el índice de Cazottes (1981). De la impresión de los *Dramas sangrientos* y la publicación periódica se encargó Jesús Graciá, quien, en consonancia con los usos editoriales de la época, especialmente en el ámbito de la literatura popular (Romero Tobar, 1976: 103), no le hizo ascos a la tríada cuadernillos por suscripción, volumen encuadernado y publicación periódica por entregas. Sobre este impresor, véase Fernández (2005: 132).

titulado, no sin una grandilocuencia sonrojante, «Don Santiago de San Juan, héroe del amor y monstruo de la amistad».

A estas fuentes cabría añadir el testimonio del periodista cubano Buenaventura Pascual Ferrer, que en sus *Memorias íntimas* relató dos jugosas experiencias relacionadas con el caso: su viaje con Castillo y Mendieta cuatro años antes del crimen y, ya en 1798, la visita de Rosa García Carrasquedo, madre de María Vicenta, al palacio de Aranjuez (donde Pascual Ferrer era guardia de corps) para suplicarle a Carlos IV que le concediera el indulto a su hija.[7]

Mención aparte merece el alegato de Meléndez Valdés, una pieza retórica judicial deudora de la literatura lacrimógena de la época y riquísima en detalles sobre el caso, que circuló en copias manuscritas durante 1798, se imprimió por vez primera en la *Continuación del Almacén de frutos literarios o Semanario de obras inéditas* (1818) y apareció recogido en los *Discursos forenses póstumos* (1821) gracias al empeño de la viuda del poeta, María Andrea Coca. La huella del discurso en el ochocientos es fácilmente perceptible: se reprodujo en las *Causes célèbres étrangères* publicadas en París el año 1827 y en la citada *Colección de las causas más célebres…*, e incluso lo recordó Emilia Pardo Bazán en *La piedra angular* (1891).[8] También, en fin, se reprodujo en los manuales de retórica de Félix Enciso Castrillón (1840) y Francisco Pérez de Anaya (1848) como ejemplo cumplido de alegato fiscal.

Del caso, asimismo, se ocuparon varios autores foráneos. Christian August Fischer, influyente difusor de la cultura española en la Alemania de finales del siglo XVIII (Raders, 2006: 316; Raposo, 2011: 194-195), lo recreó en un libro de viajes animado por un claro espíritu pintoresco y costumbrista.[9] Por su parte, tanto los redactores de las citadas *Causes célèbres étrangères* de 1827 como J.E. Hitzig y W. Häring en *Der neue Pitaval* (1842) lo abordaron desde la horma de la causa célebre.

En sus *Viajes por España*, Fischer relata su periplo por el país entre 1797 y 1798. La carta XXXI recoge un suceso luctuoso que, según el alemán, tuvo lugar durante su estancia en Madrid y cuyo sentido moral y admonitorio declara sin empacho: el episodio ilustra cómo los matrimonios poco armoniosos y mal concertados pueden desencadenar los más terribles actos de venganza (Fischer, 1802: 175). El autor optó

[7] Estos testimonios aparecen reproducidos en la reseña al *Viaje a la isla de Cuba* y la necrológica que escribió Eusebio V. Domínguez (*Revista de Cuba*, 1877). Domínguez tomó el relato de las *Memorias íntimas* de Pascual Ferrer, inéditas entonces y aún hoy. Por otro lado, Rosa García Carrasquedo escribió varias súplicas al rey para pedirle clemencia y librar así a su hija de la condena de muerte (véase AHN, Consejos, Legajo 9344, 8). La única información que he documentado sobre la visita al monarca es precisamente la que proporciona el autor cubano.

[8] Véanse al respecto los capítulos IX y XIII de la obra (Pardo Bazán, 1985: 96, 138, 142). Pura Fernández apunta la posibilidad de que el crimen del comerciante Castillo sirviera «de trasfondo argumentativo de *La piedra angular*» (Fernández, 2009: 442), cuyo argumento gira en torno a otro parricidio.

[9] El libro apareció en 1799 (*Reise von Amsterdam über Madrid und Cadiz nach Genua in den Jahren 1797 und 1798. Nebst einem Anhange über das Reisen in Spanien*, Berlín) y solo dos años después se tradujo al inglés.

por cambiar el nombre de los personajes históricos:[10] en su relato, de argumento simple y tintes dramáticos, la protagonista se llama doña Antonia y su amante, un joven estudiante de Leyes, don Juan. El nombre del amante no solo coincide con el apellido de Santiago: entronca además con el mito donjuanesco, que en Alemania había dado frutos como el «Don Juan» (1812) de E.T.A. Hofmann, inspirado en el *Don Giovanni* (1787) de Mozart y Lorenzo da Ponte. Con todo, el personaje de Fischer, por más que desempeñe el papel de seductor en el triángulo amoroso, nada tiene que ver con el don Juan rebelde y calavera que, sobre todo a partir del Romanticismo, devendría uno de los arquetipos de la masculinidad española en el imaginario europeo (Andreu Miralles, 2016: 213-223).

En el relato de Fischer, doña Antonia propone a don Juan que mate a su marido, un comerciante de carácter apacible pero caprichoso y de débil constitución, para que ellos puedan casarse y disfrutar de la fortuna del difunto. El joven reacciona con horror y suplica a la mujer que abandone la idea, pero ella acaba persuadiéndolo con amenazas, ruegos e imprecaciones, y el crimen se comete en unos términos muy similares a los del caso histórico.[11] También como en este, la pareja acaba confesando y es condenada a muerte. En el patíbulo, doña Antonia, que ante las autoridades había asegurado sentir más pesar por la muerte de San Juan que por la suya propia, actúa con una entereza asombrosa frente a la pusilanimidad de su amante: así como este se desmaya cuando el verdugo comienza a maniobrar con el garrote, ella, muy digna, mira al joven sin perder la compostura. En general, su comportamiento a lo largo del relato refrenda los rasgos temperamentales que Fischer había atribuido a las españolas: el carácter bravo y decidido, «a singularity that knows no law but its own will» (Fischer, 1802: 167) o una fuerza y un valor que, en el caso de doña Antonia, contrastan con la flaqueza de su marido y su amante.

El viajero alemán se sirve de las escenas patibularias para describir a sus lectores el garrote vil[12] o el ritual que se desplegaba con motivo de las ejecuciones públicas, y, sobre todo, para dirigir su mirada al público, en cuyas observaciones pudo identificar la impronta del carácter nacional, indisociable a su juicio, en consonancia con el consabido tópico tan arraigado en Europa, de la superstición. Los cadáveres

[10] En ningún momento cita Fischer a Castillo, Mendieta o San Juan. Hasta donde se me alcanza, fue Georges Demerson (1971) quien, en el primer volumen de su biografía de Meléndez Valdés, relacionó el relato del alemán con la causa de Castillo, una filiación en la que luego insistiría Glendinning (1978a: 134; 1978b: 95). Raposo, por su parte, menciona «una breve narración de un episodio de amor, celos y muerte como ejemplificación del "temperamento" de las españolas» que Fischer incluye en su libro (Raposo, 2011: 197), si bien no lo vincula con el caso de parricidio.

[11] Con todo, Fischer adereza su relato con alguna anécdota ficticia, como la de un reloj que doña Antonia sustrae a su marido para regalárselo al amante (Fischer, 1802: 176).

[12] En España, aclara Fischer, no es lo mismo *strangling* o 'dar garrote' que *hanging* o 'colgar': «a wheel is used which turns a cord across a beam, before which the criminal sits» (Fischer, 1802: 179).

de los ajusticiados quedaron expuestos hasta la hora del crepúsculo y los rostros, detalla Fischer, se tiñeron de negro a causa de la acumulación sanguínea provocada por el estrangulamiento; el vulgo, sin embargo, atribuyó ese color a la violencia con la que el Diablo se había llevado las almas de los amantes.

El episodio concluye con una peculiarísima disquisición sobre las mujeres españolas. Según el viajero alemán, el destino de los parricidas conmocionó profundamente al pueblo de Madrid, pero si bien los hombres se pusieron de parte de don Juan, las mujeres no dudaron en defender a doña Antonia. La postura de las madrileñas se entendía porque, como había sentenciado un cura desde su púlpito unos días después de la ejecución, la mitad de ellas había cometido algún delito y la otra mitad se sentía tentada de cometerlo. Fischer reconoce que probablemente el cura exagerara, aunque insiste en que las españolas se dejan llevar por las costumbres del país para librarse de sus maridos con veneno o cualquier otro medio. No creo descabellado afirmar, a tenor de estas afirmaciones, que al alemán le gustaba sazonar sus cuadros pintorescos con hipérboles un tanto rocambolescas.

La aproximación de la causa célebre francesa de 1827 al suceso es sensiblemente distinta al relato de Fischer. El relato galo pretende ser fiel a los hechos históricos e ilustrar a sus lectores con algún rudimento de carácter judicial. Lo más destacable de la relación son estos tres aspectos: la comparación del crimen de Castillo con el asesinato de Bernardin Fualdès, las alabanzas al alegato fiscal de Meléndez Valdés y al impulso reformista en el que se habría gestado, y las «Notes» aclaratorias más o menos extensas con las que se cierra el texto.

Ante todo, hay que señalar que las similitudes entre el afer Fualdès y el caso de Castillo son escasas. El magistrado Fualdès fue asesinado en la Francia de la Restauración borbónica el 19 de marzo de 1817 y se especuló con la posibilidad de que en el crimen hubieran mediado causas políticas (Fualdès, jacobino moderado, había pasado a abrazar el bonapartismo). Sea como sea, se celebraron tres juicios, cuatro personas fueron condenadas a muerte y todavía hoy se duda sobre quiénes degollaron a Fualdès y por qué. Parece lógico pensar que si los autores de la causa francesa de Castillo sacaron a colación este afer fue sobre todo por su popularidad (no en vano con él se había inaugurado el siglo criminal en Francia [Kalifa, 1995: 276]) y para que los lectores galos pudieran vislumbrar el revuelo que había levantado el caso español.[13]

[13] El afer Fualdès se convirtió en un asiduo de las colecciones de causas célebres, como les *Causes criminelles célèbres du XIXe siècle* (H. Langlois Fils et Cie, París, 1828, vol. 1), la parte francesa de la *Colección de las causas más célebres, los mejores modelos de alegatos, acusaciones fiscales y defensas en lo civil y criminal del foro francés, inglés, español* (Imprenta de Ignacio Estivill, 1835, vol. 7) o los *Dramas judiciales. Causas célebres criminales y correccionales de todas las naciones del globo* (Establecimiento Tipográfico de don Ramón Rodríguez de Rivera, Madrid, 1849).

En segundo lugar, los autores encuadraron el discurso de Meléndez Valdés en un contexto, el de la administración de la Justicia y el estado de la retórica y la elocuencia forenses en España, que, como ha estudiado Rosa María Aradra (2012), se encontraba entonces en pleno proceso de desarrollo. La escasez de retóricas específicamente forenses en la primera mitad del XVIII había dado paso, ya bien avanzada la centuria, a un florecimiento propiciado por las políticas de Carlos III, por el racionalismo ilustrado y la noción de utilidad pública en los ámbitos humanístico y social, y por la nueva sensibilidad dieciochesca.

Para los autores de las *Causes célèbres étrangeres*, el discurso de Meléndez Valdés era precisamente fruto de la revolución en la Justicia que unos años antes habrían encabezado Campomanes y *Monino* (José Moñino, conde de Floridablanca) bajo el patrocinio del monarca. Desde un criterio estético, el alegato constituía todo un hito en la transición de las maneras barrocas a las neoclásicas: los abogados españoles, especialmente en las causas criminales, acostumbraban a *erizar* sus discursos de citas griegas y latinas, y se servían de un «estilo difuso y bárbaro» que cabía atribuir a la «fealdad» de la escuela literaria heredada de Góngora. Sin embargo, ese estado «deplorable» de la elocuencia había comenzado a quedar atrás gracias a piezas como las de Meléndez Valdés: esta, con sus elevadas consideraciones morales y sus breves digresiones, era al mismo tiempo una requisitoria y una instrucción completa del proceso; los hechos aparecían encadenados en él con claridad y talento, y los argumentos de la defensa se apreciaban «avec bonne foi» (s. a., 1827: 300-336). El alegato fiscal permitía apreciar los caminos favorables por los que podría haber transitado la elocuencia española si su desarrollo no se hubiera visto truncado en 1808 por unas circunstancias adversas. Según los autores, el talento desplegado por algunos miembros de las Cortes de Cádiz en 1811 y 1812 probaban la excelencia que seguramente habría alcanzado este arte en la Península.

En tercer lugar, las notas adjuntas a la causa francesa dan fe de aquellos aspectos que los redactores creían necesario aclarar a su público lector para salvar las distancias con la cultura española. Las notas constan de seis entradas que atañen a diversos aspectos relacionados con el caso, aunque sea de manera secundaria: los Cinco Gremios (entidad de la que, como hemos visto, era miembro Castillo), la fórmula de respeto *Seigneur* en la institución judicial, el funcionamiento de las oficinas españolas de Correos (escenario de uno de los episodios más tensos de la historia), las Partidas alfonsinas, el Fuero Juzgo y la descripción de los ritos que precedían al agarrotamiento de los reos (la entrada en capilla, el papel desempeñado por las cofradías), acompañada de una referencia a la ejecución de Riego. De estas notas, que tienen un valor claramente didáctico, merece la pena entresacar la encendida

alabanza a las Partidas instauradas por Alfonso X el Sabio, todavía vigentes en la legislación española del siglo XVIII y aún del XIX.

Curiosamente, la causa francesa se cierra con una atenuación valorativa del alegato de Meléndez Valdés, tan ensalzado en la introducción del texto. Como si los autores dudaran ahora de la excelencia del alegato, aventuran que quizá al lector este no le parezca tan digno de elogio como se lo pareció a los editores españoles y a ellos mismos, de ahí que insistan en la tradición corrompida de la que partía el poeta y magistrado cuando lo compuso:

> Le lecteur trouvera peut-être que ce plaidoyer ne mérite pas les éloges que lui donnent les éditeurs espagnoles, d'après lesquels nous avons nous-mêmes présenté ce document comme ayant produit une vive sensation. Is faudrait, pour en apprécier le mérite relatif, connaître l'êtat déplorable dans lequel était tombée l'éloquence du barreau dans les diz-septième et dix-huitième siècles, et comparer le réquisitoire de Melendez Valdes ceux de ses prédécesseurs (s. a., 1827: 336).

Si destaco esta rectificación del entusiasmo previo es sobre todo porque, en 1842, los autores de *Der neue Pitaval* decidieron recoger el guante de los franceses.[14] La causa alemana no solo está abiertamente inspirada en la francesa, sino que además establece con esta un diálogo crítico: los alemanes no encuentran el discurso de Meléndez Valdés ni tan decisivo para la sentencia que dictó la Sala de Alcaldes de Casa y Corte (al fin y al cabo, arguyen, los acusados habían confesado el crimen antes del juicio) ni tan digno de la atención de los lectores. Tampoco les cautiva su adorno ni su patetismo porque, de acuerdo con las convenciones alemanas, la persuasión a través del sentimiento debía evitarse en las audiencias judiciales y en los discursos de los magistrados. Por esta razón ahorran a los lectores la lectura del alegato del fiscal, si bien su relación de los hechos se inspira abiertamente en la reconstrucción elaborada por el mismo Meléndez Valdés.

Por otra parte, sorprende que los autores encuentren más bien vulgar el caso de Castillo y aun así decidan incluirlo en el segundo volumen de su extensa colección de causas célebres, compuesta por unas seiscientas relaciones impresas a lo largo de cinco décadas. Su justificación es diáfana: lo recogen por su celebridad en la España moderna y porque su estudio permite observar la condición moral del país. En esta inclusión pudo pesar también una suerte de obligación tácita que, a partir de la década de 1830, invitaba a los escritores europeos a tratar de algún modo el «tema de España» (Andreu Miralles, 2009: 43). Es más, dado que, según los autores, en España se cometían muchos crímenes pero se dictaban pocas penas (una

[14] Debo agradecer al profesor Antonio Rivas Bonillo la traducción del texto alemán al español.

aseveración esta que parece emanar del triunfo de una imagen exótica y marginal de España [Torrecilla, 2004: 51]), ¿cómo no iban a incluir algún caso peninsular moderno en su obra, por vulgar que lo conceptuaran?

Es significativo que los alemanes apenas reflexionaran sobre la condición moral del país y sí, en cambio, volcaran sus esfuerzos en representar al matrimonio compuesto por Castillo y Mendieta a partir de unos marcados estereotipos de género. Así, la instigadora María Vicenta Mendieta se les antoja fría con su esposo, frívola y coqueta, algo que quebranta su idea de la mujer española y los empuja a emitir un juicio particularmente severo: si Mendieta hubiera experimentado una gran pasión, si su sangre hubiera ardido como la de una española apasionada, ellos podrían haberla juzgado con más indulgencia. Es probable que la *fría* mujer de Castillo se les antojara indescifrable, puesto que no se correspondía con las dos imágenes prominentes de la feminidad española fraguadas en la primera mitad de siglo: una que encarnaba el ideal liberal de domesticidad y otra, la triunfadora entre los extranjeros, que exudaba una independencia, una pasión y una actitud desafiante características del temperamento romántico (Andreu Miralles, 2016: 245-246).

En lo que Francisco del Castillo concierne, los autores se dejaron seducir por uno de los tópicos vinculados a un autor español tan respetado en Alemania (y divulgado gracias a Goethe o August Wilhelm Schlegel) como Calderón: la honra masculina.[15] Lo singular aquí, no obstante, es que el contraste del carácter y la conducta del comerciante con los personajes del dramaturgo les causa cierta perplejidad, puesto que tampoco Castillo «era un español tal y como lo imaginamos, no era un médico de su honra (*Arzt seiner Ehre* [Hitzig y Häring, 1842: 285])». Durante el proceso a Mendieta y San Juan, se puso de manifiesto que Castillo conocía la infidelidad de su mujer y también que el comerciante solía montar en cólera con ella. Al parecer de los autores, sin embargo, estos arrebatos de ira no fueron tan extremados como podrían haberlo sido dada la conducta de Mendieta, quien, por añadidura, también llegó a atacar a su marido arañándolo.

A los alemanes les cuesta conciliar el comportamiento de Castillo, al que consideran vehemente y apasionado pero también fácil de apaciguar, con una de las posibles imágenes del hombre español,[16] de modo que se preguntan si fue su «edu-

[15] Véase al respecto Rodríguez Cuadros (2010: 264). Garbisu Buesa (2009) recuerda que «Schlegel redujo el teatro del XVII español al teatro de Calderón de la Barca, dejando en un inmerecido segundo plano a autores como Tirso de Molina o Lope de Vega». Lope, no obstante, fue ganando terreno con el transcurso de los años.

[16] Me refiero a *una de las posibles imágenes* porque Hitzig y Häring tenían otras a su disposición. Como explica Jesús Torrecilla, los viajeros foráneos de los siglos XVI y XVII consideraban a los españoles astutos, fríos y prudentes, en absoluto apasionados. Sin embargo, bien avanzado el XVIII esta percepción comenzó a matizarse y, ya en la segunda mitad del XIX, convivían las alusiones a los españoles como hombres fríos con otras en las que se cuestionaba este extremo. Incluso se les llegó a dotar de «una doble identidad, en la que el exterior frío y reservado apenas consigue ocultar la realidad de una personalidad fogosa y apasionada» (Torrecilla, 2004:

cación europea» (el comerciante se había formado en el extranjero y, tras casarse, vivió un tiempo en Londres con Mendieta) o el «extraordinario amor que sentía por su mujer» lo que le hizo más fácil pasar por alto las ofensas de esta. Castillo se había opuesto a las citas de su mujer y San Juan, pero aun así permitó al joven que visitara la casa de la calle Alcalá una vez al día. De ahí, en fin, que, al contentarse con un arreglo que solo restauraba su decencia pública, el comerciante fuera parcialmente responsable de lo sucedido.

En conclusión, mientras Fischer carga las tintas en el sentido admonitorio de la causa célebre a la vez que hace hincapié en el pintoresquismo supersticioso y en la idiosincrasia y la conducta dudosa de la mujer madrileña, de los relatos francés y alemán, de vocación histórica y didáctica, se desprenden otros asuntos: el valor del alegato fiscal de Meléndez Valdés en su contexto (*Causes célèbres*) o la crítica al patetismo de los discursos judiciales y la perpetuación de ciertas imágenes nacionales tipificadas tanto femeninas como masculinas (*Der Neu Pitaval*). Todos estos textos constituyen, como he apuntado al principio, una ilustración del valioso potencial que albergan las causas célebres para estudiar la asimilación, producción y difusión de imágenes nacionales en el siglo XIX.

Referencias bibliográficas

AHN, Consejos, Legajo 9344, 8.

AHN, Consejos, Libro 1388.

Andreu Miralles, Xavier (2009): «¡Cosas de España! Nación liberal y estereotipo romántico a mediados del siglo XIX», *Alcores: revista de historia contemporánea*, 7, pp. 39-61.

— (2016): *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelona: Taurus.

Aradra, Rosa María (2012): «La retórica del estrado. Acercamiento a la retórica forense española del siglo XIX», *e-Legal History Review*, núm. 13.

Astorgano Abajo, Antonio (1999a): «Goya y el discurso de Meléndez Valdés contra los parricidas de Castillo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, núms. 75-76, pp. 25-80.

—(1999b): «*La mujer de Castillo, Goya y Meléndez Valdés*», *Goya: Revista de Arte*, núms. 271-272, pp. 308-314.

Bolufer, Mónica y Gomis, Juan (2011): «Delitos "privados" y literatura popular en los orígenes de la opinión pública: a propósito del crimen de Castillo», *Estudis. Revista de historia moderna*, núm. 37, pp. 217-233.

111-112). Parece claro, en todo caso, que Hitzig y Häring compararon a Castillo con un estereotipo teatral de raigambre calderoniana, más afín a un drama de infidelidades abonado al estallido de los celos y la vindicación de la honra.

Cazottes, Gisèle (1981): «*El Periódico para Todos*», *Índex*, Tolouse: Institut d'Études Hispaniques et Hispanoaméricaines/Université de Tolouse-Le Mirail.

Demerson, George (1971): *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid: Taurus.

Durán López, Fernando (2005): «Humanidad y justicia. El ensayismo en los *Discursos forenses*», en Jesús Cañas Murillo, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 317-335.

Enciso Castrillón, Félix (1840): *Lecciones y modelos de elocuencia sagrada y forense*, Madrid: Librería de la Viuda de Calleja e Hijos, vol. 1.

Fernández, Pura (2005): «Los "soldados" de la República Literaria y la edición heterodoxa en el siglo xix», en Jean Michel Desvois (eds.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, Bordeaux/París: Université Michel de Montaigne/PILAR, pp. 125-136.

— (2009): «*La piedra angular* (1891) de "la mala vida": Emilia Pardo Bazán y la crisis del derecho penal», *Journal of Spanish Cultural Studies*, X, núm. 4, pp. 441-459.

Fernández de la Hoz, José (1880): «Asesinato de don Francisco del Castillo», *Crímenes españoles*, Madrid: Establ. Tipográfico de Antonio Flórez, pp. 63-74.

Fernández de Moratín, Leandro (1968): *Diario. Mayo 1780-marzo 1808*, ed. René y Mireille Andioc. Madrid: Castalia, 1968.

Fischer, Christian August (1802): *Travels in Spain in 1797 and 1798*, Londres: T. N. Longman and O. Rees.

Galbe, José Luis (1853): «Don Santiago de San Juan, héroe del amor y monstruo de la amistad», en *Causas célebres y vidas extraordinarias*, La Habana: Cultural, pp. 145-158.

Garbisu Buesa, Margarita (2009): «Letras españolas, letras extranjeras (XI). Las letras románticas alemanas y el teatro español del xvii», *Rinconete* (23 de diciembre), <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_09/23122009_02.htm>.

Glendinning, Nigel (1978a): «Goya on Women in the *Caprichos*. The case of Castillo's Wife», *Apollo*, 192, pp. 130-134.

— (1978b): «Porque fue sensible», *Historia 16*, III, 28, pp. 91-96.

Gonzalo García, Rosario Consuelo (2022): «Historia, prensa y literatura de un crimen pasional: el caso de la *Reina de Tardajos* (Soria, 1816-1846), *Creneida*, 19 (2022), pp. 569-643.

Hitzig, J. E. y dr. W. Häring (1842): «Donna Maria Vicenta de Mendieta (1798)», *Der neue Pitaval*, Leipzig: Brockhaus, vol. 2, pp. 282-297.

Kalifa, Dominique (1995): *L'encre et le sang. Récits de crimes et societé à la Belle Époque*, París: Fayard.

Martín, Rebeca (2024): *Crímenes pregonados. Causas célebres españolas de los siglos xviii y xix,* Huesca: Contraseña.

Mazzacane, Aldo (2003): «Letteratura, processo e opinione pubblica», *Rechtsgeschichte*, núm. 3, 70-97.

Meléndez Valdés, Juan (1997): «Acusación fiscal contra don Santiago de N. y María Vi-

cente de F.», *Obras completas, III. Teatro. Prosa*, ed. Emilio Palacios Fernández, Madrid: Biblioteca Castro, pp. 117-141.

Palomera y Ferrer, Carlos (1867): «Doña María Vicenta Mendieta y don Santiago San Juan. Parricidio alevoso», *Dramas sangrientos o colección completa de los crímenes más célebres de todos los países*, Madrid: Jesús Graciá, editor, vol. 1.

— (1875): «Doña María Vicenta Mendieta y don Santiago San Juan. Parricidio alevoso», *Dramas sangrientos o colección completa de los crímenes más célebres de todos los países*, Madrid: Jesús Graciá, editor, vol. 1, pp. 5-54.

— (1876): «Causas célebres. Proceso de doña María Vicenta Mendieta y don Santiago San Juan. Parricidio alevoso», *El Periódico para Todos*, V, 12 (12 de enero), pp. 187-188; V, 13 (13 de enero), pp. 202-204; V, 14 (14 de enero), pp. 219-220; V, 15 (15 de enero), pp. 237-238; V, 16 (16 de enero), pp. 252-253; V, 17 (17 de enero), pp. 268-269.

Pardo Bazán, Emilia (1985): *La piedra angular*, ed. Begoña González y Constantino Quintela, Madrid: Anaya.

Pascual Ferrer, Buenaventura (1877): *Memorias íntimas*, en Eusebio V. Domínguez, «Bibliografía», *Revista de Cuba*, Habana: La Propaganda Literaria, tomo 1, pp. 99-108.

Pérez de Anaya, Francisco (1848): *Lecciones y modelos de elocuencia forense*, Madrid: Imprenta de don Baltasar González.

Petit Calvo, Carlos (2005): «La célebre causa del crimen de Fuencarral. Proceso penal y opinión pública bajo la Restauración», *Anuario de Historia del Derecho Español*, núm. 75, pp. 369-412.

Raders, Margit (2006): «Impresiones de España recogidas por un alemán entre la Ilustración y el Romanticismo: Christian August Fischer y sus libros de viaje», *Revista de Filología Románica*, IV, pp. 315-327.

Raposo, Berta (2011): «Entre el cortejo y la sacristía: la mujer española vista por viajeros de la época de Goethe», en Ricarda Musser (ed.), *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos xviii y xix)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 193-208.

Robert, Roberto (1863): «La Cárcel de Corte», *Prisiones de Europa*, Barcelona: Imprenta de I. López Bernagosi, vol. 2, pp. 915-1061.

Rodríguez Cuadros, Evangelina (2010): «Teatro español del Siglo de Oro: del canon inventado a la historia contada», *Revue Internationales de Philosophie*, 2, 252, pp. 247-276.

Romero Tobar, Leonardo (1976): *La novela popular española del siglo xix*, Madrid: Fundación Juan March / Ariel.

s. a. (1798a): «Nota», *Diario de Madrid*, núm. 113 (23 de abril), p. 452.

— (1818): «Acusación fiscal contra don Santiago de San Juan y doña María Vicenta Mendieta», *Continuación de Almacén de frutos literarios o Semanario de obras inéditas*, 6 y 7, pp. 272-288 y 3-21.

— (1821): «Advertencia», en Juan Meléndez Valdés, *Discursos forenses*, Madrid: Imprenta Nacional, pp. I-VI.

— (1827): «Parricide. Procès de dona María Vicenta de Mendicta et de Santiago San Juan», *Causes célèbres étrangeres*, París: C. L. F. Panckouke, vol. 3, pp. 295-336.

Sevald (1798): «Carta a un amigo», *Diario de Madrid*, núm. 113 (23 de abril), pp. 449-450.

Torrecilla, Jesús (2004): *España exótica. La formación de la imagen española moderna*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Una Sociedad Literaria de Amigos Colaboradores (1837): «Parricidio alevoso. Proceso de doña María Vicenta Mendieta y de don Santiago San Juan», *Colección de las causas más célebres, los mejores modelos de alegatos, acusaciones fiscales y defensas en lo civil y criminal del foro francés, inglés, español*, Barcelona: Imprenta de Ignacio Estivill, tomo 1 (parte española), pp. 1-23.

Wilson-Bareau, Juliette y Mena Marqués, Manuela B. (1994): *Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Madrid: Museo del Prado.

¿Es la narrativa histórica española derivativa de Walter Scott? Sobre cultura y costumbrismo en la novela del movimiento romántico

Javier Muñoz de Morales Galiana
Universiteit Gent

La historia como temática novelesca ofrece numerosos antecedentes anteriores a Walter Scott. Pero, según Lukács, estas no pueden considerarse aún como «novelas históricas» en un sentido estricto, porque les faltaría «precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje» (1966: 15). Si aceptamos como válida esta propuesta, no sería factible aplicar el marbete de «novela histórica» a ninguna obra anterior a la publicación de *Waverley* en 1814. Eso excluiría numerosas obras reflejadas en el trabajo de Paz Yáñez (1991), que explica el desarrollo de la novela española con temática histórica remitiéndose a textos tan remotos como las *Guerras civiles de Granada*. Pero, aunque la obra de Lukács suponga una propuesta teórica muy clara, no es tan evidente la metodología que pueda inferirse al respecto. ¿Cómo podemos determinar, en términos objetivos, la medida en que están condicionados por las circunstancias históricas los comportamientos de los personajes en cada novela?

Podemos juzgar, por considerar dos casos extremos, que esto sí es por completo así en *Waverley*, donde está muy bien trazado el contexto histórico, y no tanto en las *Guerras civiles*, donde el suceso real se entremezcla y difumina entre romances y tradiciones populares. No obstante, entre la publicación de uno y otro texto pudieron aparecer un sinfín de casos intermedios cuyas características se adscriben a una escala de grises. Es el caso, por ejemplo, de *El negro Juan Latino*, publicada en 1805 por Vicente Rodríguez de Arellano. La obra, en sí, podría cumplir *a priori* con las características exigidas por Lukács. El texto esboza de un modo más o menos verosímil una situación acotada espacial y temporalmente, esto es, la España del xvi, momento y lugar en que estaban vigentes tanto la esclavitud como la prioridad en los estudios humanísticos. De ahí surge el devenir del protagonista, un esclavo negro que, por conocer bien el latín, logra ascender socialmente, adquirir la libertad y contraer matrimonio con una mujer noble (Muñoz de Morales Galiana, 2020).

Las circunstancias son demasiado concretas como para que la trama pueda extrapolarse a otro tiempo y otro lugar sin que se altere la esencia del relato. Pero, aun así, sigue sin poderse considerar «novela histórica» de pleno derecho desde la perspectiva de Lukács. Para el teórico húngaro, tampoco es viable aplicar ese marbete a una obra en torno a un sujeto histórico real, porque una figura «históricamente importante» solo puede tener, en esa clase de textos, un papel secundario (Lukács, 1966: 40). En función de lo «importante» que consideremos a su protagonista, *El negro Juan Latino* podrá ser o no una novela histórica, ya que el protagonista sí existió realmente.

La teoría de Lukács, por otra parte, no contempla casos tan peculiares como el de *El sol de Sevilla* (1800) de Pablo de Olavide. La trama de ese texto, ambientada en tiempos de los Reyes Católicos, en un principio parece extrapolable a otras circunstancias históricas o geográficas. No obstante, las connotaciones ideológicas y políticas de la obra solo cobran sentido si esta se mantiene en un momento tan clave para la península ibérica como pueda serlo la conquista de Granada; si se modifica ese detalle, cambiaría también en gran medida el trasfondo del texto (Muñoz de Morales Galiana, 2022a: 133-136).

Lukács no parece haber sistematizado una teoría que permita dar cobertura a todos estos casos ambiguos, sino que más bien parece estar adquiriendo una actitud descriptiva con respecto a Walter Scott. Es decir, parte ya de un sesgo que *a priori* juzga al autor escocés como «padre» de la novela histórica y solo considera dignas de entrar en esa corriente a las obras similares en todo a *Waverley*.

Lo mismo podríamos considerar con respecto a un rasgo apuntado por Fernández Prieto. Para esta autora, solo puede ser «novela histórica» aquella que desarrolla un asunto muy distante con respecto al momento de la composición, porque «la novela histórica no se refiere a situaciones o personajes de la actualidad, sino que lleva a sus lectores hacia el pasado, hacia realidades más o menos distantes y documentadas históricamente» (1966: 188). Esta definición deja fuera un sinfín de obras aparecidas en la España de principio del XIX, las cuales abordaban sucesos muy recientes, a saber, *Los terremotos de Orihuela* (1829) y *Orosman y Zora o la pérdida de Argel* (1830), las dos de Estanislao de Cosca Vayo, o *El pirata de Colombia* (1832) de López Soler. Estos tres casos novelaban en torno a sucesos que acababan de ocurrir en ese mismo año en las dos primeras obras, o el año anterior en la segunda, a saber: los terremotos en la zona de Orihuela, la conquista de Argel por los franceses o la ejecución del capitán Gibbs. Si seguimos a Fernández Prieto, ninguna de estas novelas puede ser «histórica», pero los mismos autores tenían una perspectiva distinta. De hecho, *Orosman y Zora* aparece subtitulada como «novela histórica» (Muñoz de Morales Galiana, 2022c: 334-337). De nuevo, la definición del género

ahí planteada parece construirse a partir de las características presentes en Scott y sin considerar ningún otro autor alternativo y menos conocido.

El carácter canónico del autor escocés puede ser clave para determinar por qué sus obras se han tenido en tanta consideración frente a las de otros autores menos conocidos. En el canon occidental de Bloom, por ejemplo, se incluyen obras como *Waverley*; en cambio, en la narrativa hispánica hay un vacío que va desde Cervantes hasta *Fortunata y Jacinta* de Galdós (Bloom, 2002: 543-550). Podrá acusarse, a este respecto, una perspectiva algo sesgada que solo considera las obras famosas, pero los cánones no son el resultado de una metodología rigurosa. Al contrario; surgen, precisamente, cuando los textos adquieren relevancia gracias a «un sistema político capaz de preservarlos y de imponerlos sobre la voluntad de individuos (autologismo) y gremios (dialogismo)» (Maestro, 2017: 153). Si se compara la situación política de Inglaterra en el XIX con la de España, no extrañará que en ese siglo hayan recibido mayor respaldo las obras inglesas. No sin razón se quejaba Larra de lo desdichado que era, para su época, dedicarse a la literatura en su país, donde los escritores no recibían apenas apoyo ni tenían demasiada proyección (Torrecilla, 1996: 77-102).

La hegemonía de la literatura extranjera venía también reforzada por cierto complejo de inferioridad algo crónico y arraigado en el país. Fernández y González se quejaba en 1844 de cómo cualquier tentativa de originalidad en España estaba siempre condenada a la indiferencia en favor siempre de novelistas extranjeros (Muñoz de Morales Galiana, 2022d: 156). Al poco de consolidarse el Romanticismo, esta actitud acrítica y admirativa con respecto de lo europeo, y en concreto de Scott, cristaliza en un texto clave para entender el fenómeno en cuestión, publicado en 1840 por Alberto Lista:

> En estas circunstancias se presentó Walter Scott y dijo: «Tengo recogidas observaciones exactas y numerosas sobre las costumbres de la Edad Media. Os las daré en novelas. ¿Queréis?» Sí, respondió la sociedad fastidiada de inmoralidad y exageración de sentimientos: «A lo menos sabremos algo de nuestros antepasados» (Lista, 1971: 270).

Pero, en ese caso, el motivo de que se le conceda tanta relevancia radica en la cuestión del costumbrismo, es decir, de las descripciones minuciosas en torno a las culturas del pasado. Este énfasis en la recreación casi arqueológica ha sido destacado también por especialistas más recientes. Sebold, por ejemplo, afirma que las novelas españolas de la etapa se diferencian de las escritas por Scott fundamentalmente en los personajes, pero reconoce que del autor escocés toman «la reconstrucción pormenorizada, documentada, del pasado» (2002: 39).

Los casos abordados en la monografía de Sebold permiten, al menos en su mayoría, ilustrar esta presunta dependencia para con Scott. Entre los autores que

escoge se incluye, por ejemplo, Navarro Villoslada, considerado como «el Walter Scott de las tradiciones vascas» (Peers, 1973: 247). Pero esos autores no fueron los únicos que entonces compusieron novelas con temática histórica en la España de ese tiempo. Puede brotar una perspectiva sesgada si se seleccionan, como de hecho ahí ocurre, mayoritariamente casos donde sí se advierte la sombra de *Waverley*. De ahí se termina infiriendo una imagen muy concreta de la novela en esos años como algo poco original o derivativo de Scott. Sebold, como vimos, concede originalidad en la caracterización de los personajes (2002: 39); pero, en general, los estudiosos no han proporcionado valoraciones muy positivas en torno a la narrativa hispana de ese momento. Véanse, si no, comentarios como el siguiente realizado por Álvarez de Miranda a propósito de la novela entre el *Fray Gerundio* y *La gaviota*, donde ubica «todo un largo tramo de la historia de la novela española que vamos conociendo mejor, que no ha dado (reconozcámoslo) ninguna obra genial, tampoco en la novela histórica romántica» (2004: 31).

Por canónico que pueda ser ese investigador y por mucho que se use un imperativo como «reconozcámoslo», un comentario en esos términos no debería valorarse más que como una opinión subjetiva, puesto que no queda claro a qué se refiere con «genial» ni hay un examen exhaustivo de cada título escrito en ese período. Pero valoraciones despreciativas como esa nos permiten comprender la imagen que la posteridad ha conservado en torno a una tendencia literaria que afloró en un país. No es de extrañar que la novela histórica romántica de España no se tenga en gran estima si desde sus orígenes se concibió como algo tan dependiente de Scott. Pero, si nos remitimos a los textos en sí y sin obviar los menos conocidos, sorprende descubrir una perspectiva notoriamente distinta de la que tradicionalmente se viene asumiendo.

Por un lado, tenemos todas las obras con temática histórica que, como mencionamos, se venían publicando desde Pérez de Hita. Pero, incluso después de que el escritor escocés fuese conocido, no todos los románticos españoles decidieron aceptarlo como modelo. Es el caso de Húmara y Salamanca, quien fue autor de *Ramiro, conde de Lucena* (1823), una novela ya inserta en el Romanticismo pese a lo temprano de su fecha (Shaw, 1998: 14). En el prólogo de ese texto se desdeñan las obras de Scott y no lo considera precisamente un modelo a seguir porque «minucioso y repetidor ofrece poco interés» (Húmara y Salamanca, 1998: 49).

Pero ese afán por distanciarse del autor escocés tan solo llevaría a la consideración de Húmara como un autor al margen del Romanticismo y quizá algo atrasado. Llorens, por ejemplo, se resiste a insertarlo en ese movimiento y prefiere aplicarle el marbete de «prerromántico» (1979: 295-301). Desde este punto de vista, se es más o menos romántico en función de si se imita más o menos al autor de *Waverley*; por

el contrario, no parece factible el surgimiento de cualquier otra tendencia narrativa en el Romanticismo español y a espaldas de esa moda extranjera.

Rubio Cremades relativiza la importancia del *Ramiro* al señalar que no estaba influido por Scott, sino por Cottin (2014: 8); por el contrario, le concede mayor importancia a *Los bandos de Castilla* (1830) de López Soler, que en un principio sí era más cercana a *Ivanhoe* y textos similares (2014: 9). En efecto, ese escritor declaraba en el prólogo que su propósito era «dar a conocer el estilo de Walter Scott, y manifestar que la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios para despertar la atención de los lectores como los de Escocia e Inglaterra», para lo cual, incluso, admite haber «traducido al novelista escocés en algunos pasajes e imitádole en otros muchos» (2014: 23). Pero la dependencia para con el autor escocés se reduce drásticamente si dudamos de las intenciones declaradas y analizamos la obra por cómo es en sí. Encontramos, entonces, que *Los bandos de Castilla* es un texto cercano a Scott solo en apariencia y como reclamo comercial, aprovechando la moda del momento (Muñoz de Morales Galiana, 2023: 53), pero que en esencia subvierte y parodia todo el idealismo caballeresco contenido en las obras del autor escocés (Muñoz de Morales Galiana, 2023: 55-62). Ese presunto interés en recrear las costumbres españolas, que tanto hubiera agradado a alguien como Lista, es realmente una actitud cínica. Los pasajes más costumbristas están realmente traducidos casi en su totalidad de textos como *Ivanhoe*, luego no importan realmente las culturas pretéritas en suelo ibérico, sino que tan solo se cambian los nombres de un texto ubicado originalmente en el pasado inglés (Muñoz de Morales Galiana, 2023: 60).

Entre *Ramiro* y *Los bandos* se publicaron muchas otras obras que, aunque tenían temática histórica, tampoco presentaban ningún afán por recrear las costumbres del pasado. Es cierto que en esos años aparecen también las novelas de los exiliados, que sí son mucho más deudoras de Scott (González Dávila, 2018), pero el panorama es muy distinto si nos ceñimos a los escritores que sí escribían en español. Encontramos, de este modo, las novelas anónimas *Xicotencatl* (1826) y, algo menos conocida, *El secreto revelado en cartas confidenciales* (1827), junto a las primeras de Estanislao de Cosca Vayo que inspiraban en acontecimientos de la historia reciente. Aparte de las ya mencionadas de *Los terremotos* y *Orosman*, podemos citar la primera que compuso, *Voyleano* (1827), que trataba sobre la Guerra de Independencia. Del mismo modo, en 1830 también publicó *Grecia*, sobre los recientes conflictos en territorio griego.

Vayo, por tanto, fue uno de los novelistas más prolíficos con anterioridad a la moda de imitar a Scott, pese a tener un interés muy definido por los temas históricos. Pero sus obras se inspiran en realidades muy inmediatas y no hay lugar a la descripción de costumbres antiguas (Muñoz de Morales Galiana, 2022b: 35;

2022c: 339). No fue sino hasta después de *Los bandos* que optó por un viraje en su estilo. Como esa obra de López Soler traducía muchos pasajes de Scott, Vayo decidió criticarla veladamente en el prólogo de una nueva novela suya que compondría justo a continuación, *La conquista de Valencia por el Cid* (1831) (Yáñez, 1991: 128). Pero esa novela, a diferencia de *Los bandos*, sí tenía una afinidad mucho más clara con el autor escocés. A la selección de un tema ubicado en el pasado tan remoto se le sumaba un interés, al menos intencional, por lo costumbrista, que se traduce en una escena en que el Cid irrumpe y participa en una fiesta de toros algo anacrónica que supuestamente tenía lugar en la Valencia musulmana (Vayo, 1831: vol. 1, 258-266).

No es erróneo afirmar que *La conquista* puede citarse, a diferencia de *Los bandos*, como una de las primeras novelas donde no solo había influencia, sino también afinidad para con el autor escocés. Vayo intenta recrear las costumbres de los españoles medievales, tal como hacía Scott con los ingleses, y no opera mediante la traducción de textos con un cambio en la nomenclatura, sino remitiéndose a algo típicamente hispano. Lo llamativo es que, aunque *La conquista* sea un texto en ese sentido pionero, como intento resulta algo torpe. Es cierto que en Al-Ándalus eran comunes los espectáculos con fieras, y que a veces se incluían toros en estos (Ramírez Macías, 2011: 9), pero las fiestas taurinas tal como las entendían en el XIX no se desarrollarían hasta mucho después, en el mismo XVIII (Andreu Miralles, 2016: 261). No sin razón esa obra queda desprestigiada por Llorens, quien juzga que «apenas merece recordarse al tratar la novela histórica española» (1979: 307). Pero no podemos obviar que ese escritor tenía una trayectoria previa y algo consolidada antes de esa novela, ni que su talento quizá pueda apreciarse mejor en esas obras anteriores, mucho menos dependientes de las modas inglesas.

De hecho, *La conquista* ni siquiera fue la primera novela en español con temática histórica y carácter costumbrista. Antes incluso de *Los bandos de Castilla*, y sin una afinidad tan clara sobre Walter Scott, en 1825 se compuso una novela que no vería la luz hasta 1829: *Sofía y Enrique*, de Vicenta Maturana (Muñoz de Morales Galiana, 2022e: 6). El asunto que trataba, al igual que las novelas del primer Vayo, era de completa actualidad, a saber, la independencia de las colonias en el virreinato del Río de la Plata (Muñoz de Morales Galiana, 2022e: 2-3). El texto no se anunció como «novela histórica», sino como «novela original» (Maturana, 2021: 131), y la autora en ningún momento se declaró deudora del autor escocés, pero ofrecía un llamativo detenimiento en recrear las costumbres del momento histórico correspondiente en el lugar seleccionado. La diferencia, sin embargo, radicaba en el punto de vista. Si Scott podía tener una actitud más o menos entusiasta, apologética o admirativa para con la cultura del pasado, Maturana será muy crítica con las costumbres en el

Río de la Plata durante esas fechas, por juzgarlas como bárbaras y poco civilizadas (Muñoz de Morales Galiana, 2022e: 15-16). A esta mirada subyace una mentalidad hegemónica y desde luego imperialista (Muñoz de Morales Galiana, 2022e: 24), contraria a la autonomía de esos territorios por contemplar su cultura, aunque presentada en detalle, como algo inferior.

La actitud de Maturana bien podría juzgarse como «españolista», pero no parece tan claro que sea «nacionalista» a la manera de Scott e imitadores. La idea de España que predominaba con anterioridad a 1812 era la de un «imperio», no la de una «nación», pero sobre todo a partir de las Cortes de Cádiz se empezó a invertir ese presupuesto y se intentó «un primer y extraño intento de convertir el imperio en nación» (Pérez Vejo, 2015: 11-12). Y el discurso constitucional pudo erigirse como dominante sobre todo tras la muerte de Fernando VII, pero no pudo gozar de tanto éxito en la Década Ominosa. Maturana no tendrá la necesidad de reivindicar las costumbres ni la cultura del «pueblo», sino precisamente incidir sobre cómo esa clase de reivindicaciones identitarias contribuían a fragmentar las distintas zonas del imperio.

Todos los ejemplos aludidos nos permiten corroborar que en el mundo hispánico ya había una notable trayectoria por componer novelas con temática histórica antes de que surgieran las más afines a Scott. Entre 1823 y 1830 encontramos autores románticos tan peculiares como Húmara, Maturana, Vayo y López Soler. El primero rechaza explícitamente Scott, la segunda utiliza el costumbrismo histórico para el propósito opuesto, el tercero atiende solo a la actualidad inmediata y el cuarto parodia y ridiculiza con cinismo los textos a la manera de *Ivanhoe*. En conjunto, estos cuatro autores pueden constituir un argumento sólido con el que refutar la presunta dependencia respecto de Scott en la novela del Romanticismo.

Se podrá decir, con todo, que el panorama cambia a partir de *La conquista* (1831), puesto que en los años siguientes surgirán autores como Villoslada, más cercanos al estilo del escritor escocés. Pero tampoco parece tan claro que estos representen, en sí, la única tendencia existente en esas décadas. También de 1831 es *La torre gótica* de Pérez y Rodríguez, una novela más cercana al género gótico, pero con un revestimiento histórico que se usó, sobre todo, «para salvar las trabas de la censura inquisitorial», porque «la novela histórica patrocinaba un texto plagado de conservadurismo que defendía a ultranza la moral cristiana» (López Santos, 2014: 22). Y a partir de 1832 también empieza a publicar Castillo y Mayone, al que Pina Arrabal dedica otro capítulo en este mismo libro. De igual manera, en ese mismo año aparecen otras dos novelas históricas de López Soler, con temática reciente y sin atención a las costumbres, tal como hacía su rival Vayo: *El pirata de Colombia*, que antes hemos mencionado, y *Jaime el Barbudo*, sobre un conocido bandolero

posterior a la Guerra de Independencia. Ese mismo escritor publica en 1834 *La catedral de Sevilla*, donde sigue un *modus operandi* similar al de *Los bandos de Castilla*, aunque en este caso tomando como punto de partida a Víctor Hugo y no a Scott (Picoche, 1980: 92).

En los años siguientes también aparecieron obras que, como la de Maturana, desarrollan un costumbrismo más crítico y apologético. Es el caso de *Los gitanos*, novela publicada en 1838 e incluida en las *Leyendas y novelas jerezanas*, de Hué y Camacho. Ese texto, que se ambienta en el siglo XVIII, desarrolla en un capítulo muy extenso una elaborada descripción de la Semana Santa jerezana, aunque ofrece una perspectiva muy crítica en torno a esa tradición, que juzga como bárbara, sanguinaria e incivilizada (Hué y Camacho, 1838: 178-187). La novela histórica se convierte no solo en un vehículo con el que arremeter contra la cultura ajena, como ocurría en *Sofía y Enrique*, sino también contra la propia.

El caso de ese escritor, Hué y Camacho, es de hecho muy llamativo porque, pese a sus muchas peculiaridades, su trayectoria lo destinó a quedar desplazado de las historias literarias y relegado casi al olvido. Esta indiferencia se debe a que la mayor parte de su producción novelesca permaneció inédita (Giménez Martín y López Romero, 2019). Recientemente se ha publicado, por primera vez, su novela *El ferí de Benastepar* (Hué y Camacho, 2023), donde también se aprecia un enfoque distinto con respecto a la cultura y al costumbrismo. En concreto, la aludida obra incide sobre lo contradictorio que es hablar de una cultura popular asociada a un determinado territorio. La posible existencia de unas costumbres nacionales intrínsecas a un lugar se pone en duda cuando el sitio escogido es una zona tan fronteriza como Andalucía en tiempos de los Reyes Católicos. La cultura no es, por ello, algo que brota de un pueblo concreto ahí asentado, sino una construcción hegemónica con la que una civilización intenta imponerse a otra; en concreto, la cristiana sobre la musulmana (Muñoz de Morales Galiana y Muñoz Sempere, 2023: 21-22). Por esta vía, Hué y Camacho demuestra cómo la cosmovisión de Scott se vuelve insuficiente para tratar sobre determinados asuntos de tipo histórico. El potencial público receptor, que nunca existió porque no se publicó, no habría podido aprender más sobre sus propias «tradiciones» andaluzas, sino más bien que todo ese acervo se impuso con violencia y a fin de que una potencia afiance su poder sobre otra.

En los años siguientes aparecería otro autor llamado a convertirse en el más vendido y leído de todo el siglo: Manuel Fernández y González. Pérez Galdós, que admiraba a este otro autor, pronto se dio cuenta de que nada tenían que ver sus obras con las de Scott y así lo afirmó contraponiéndolo a Villoslada:

> La novela histórica a estilo de Walter Scott la había hecho aquí Villoslada con gran éxito; pero la narración movida, llena de incidentes, sorpresas, extraños prodigios y rasgos de invencible valor, con esos toques de arrogancia española que tanto agradan a nuestra raza, corresponde a Fernández y González, quien, por este concepto, tiene un puesto indisputable en las letras castellanas de este siglo (Pérez Galdós, 2004: 542).

En efecto, Fernández y González fue capaz de construir una poética casi opuesta a la del novelista escocés. En sus obras no hay ya esa subordinación referida por Lukács de los personajes al contexto histórico trazado; al contrario, sus textos hacen derivar la historia, precisamente, de las ficciones que en cada caso inventa (Muñoz de Morales Galiana, 2022d: 108), mientras que la descripción costumbrista queda desplazada por la acción y un estilo más directo (Muñoz de Morales Galiana, 2022d: 103).

Toda la trayectoria que aquí hemos trazado nos remite, en última instancia, a una imagen del Romanticismo español muy distinta de la habitualmente ofrecida en los trabajos sobre la novela en esa etapa. La poética esbozada por Penas (1996), por ejemplo, se vuelve insuficiente, porque contempla sobre todo los casos cercanos a Scott y no tanto los que aquí hemos referido. Algo parecido ocurre con el libro de Ferreras (1976) y con el ya mencionado de Sebold (2002). La novela histórica romántica en España fue en muchos casos cercana y derivativa de lo inglés, pero los autores representativos de eso mismo no fueron ni los únicos, ni los más interesantes, ni los que quizá deberían adquirir más relevancia en la historia de la literatura española.

La influencia de Scott no fue total, sino parcial, y coexistió con una corriente alternativa a la que venimos refiriéndonos aquí. En este contexto, no dejan de interesar los motivos por los que en tantos casos hubo esa resistencia a aceptar el modelo importado de Inglaterra. La clave nos la da el mismo Lista en el artículo que antes hemos citado, donde afirma que Scott «después de Cervantes, es el primero de los escritores novelescos» (Lista, 1971: 271).

Incluso Lista admite que hay otro novelista a quien considera mejor: Cervantes. La influencia del autor escocés tuvo que coexistir en España con la admiración generalizada que previamente existía en torno al autor del *Quijote*. Tengamos en cuenta que en el XVIII la novela había sido un género marginal, porque las preceptivas no le concedían valor artístico (Álvarez Barrientos, 1991: 14). Pero incluso Luzán, el autor de la *Poética*, admite que el *Quijote* es una obra «inmortal» (1977: 399). No es casual, por ello, que muchas de las novelas aparecidas en ese siglo fuesen imitaciones de distintas obras cervantinas. Pueden mencionarse, por poner algunos ejemplos, el *Fray Gerundio* del padre Isla, junto con *Los trabajos de Narciso y Filomela* o el *Sancho Panza* de Gatell.

Esta tendencia por imitar a Cervantes no se interrumpió con la llegada del XIX, sino que continuó durante el reinado de Fernando VII a modo de sátira contra los afrancesados y se prolongó algunos años más, de modo que coexistió con las narraciones románticas propiamente dichas (Muñoz de Morales Galiana, 2020b). Y también se extendería hasta los novelistas que aquí hemos mencionado. Vayo, por ejemplo, publicó un *Diccionario de frases castizas de Cervantes* (Llorens, 1979: 307), mientras que López Soler parte de Cervantes para crear un texto tan peculiar como *Los bandos de Castilla*. Rubio Cremades destaca cómo ahí se combinan las influencias de Scott y de Cervantes (Rubio Cremades, 2014: 18-19); de hecho, el influjo del *Quijote* es lo que contribuye a neutralizar el idealismo existente en *Ivanhoe* u otros textos que toma como modelo. Subyace a la obra una interpretación del texto cervantino muy en la línea de Byron, que veía en la historia de don *Quijote* el fracaso de todo idealismo moral (Close, 2005: 88). López Soler, admirador de Byron y afín a esta perspectiva, la traslada a su obra mediante la sátira del héroe caballeresco, que en *Ivanhoe* no estaba precisamente cuestionado (Muñoz de Morales Galiana, 2023: 55-56). Por consiguiente, el trasfondo es más materialista que en la novela inglesa.

Sebold, de hecho, emitía algo sorprendido la siguiente observación sobre los personajes de las obras españolas: «Paradójicamente, los protagonistas de las novelas románicas del país católico por excelencia —España— son con frecuencia materialistas, blasfemos, descreídos y ateos» (2002: 39). Tras todo lo aquí expuesto, no consideramos sea casual esta preferencia generalizada por el materialismo en textos hispanos, sino reflejo de cómo el idealismo propio del Romanticismo europeo no siempre resultó convincente a los escritores de entonces. La literatura de corte costumbrista, que tanto énfasis ponía en las tradiciones populares, solo puede entenderse si la contextualizamos en el surgimiento del «folk heist», es decir, «una especie de espíritu del pueblo, especie de alma colectiva que inspiraba las gestas heroicas y las creaciones culturales de cada país» (Álvarez Junco, 2013: 219). Y el «folk heist» es, a su vez, consecuencia de una filosofía idealista desarrollada en Alemania, fundamentalmente por Fichte, que subordina todo su pensamiento a la abstracción misma de «cultura» como secularización del estado de «gracia» (Bueno, 2004).

En el caso de López Soler, estos idealismos no son factibles por la influencia que ese escritor tuvo de Cervantes, de Byron y de la interpretación tan nihilista que el segundo hizo del primero. Es cierto que en la Alemania de ese tiempo el *Quijote* se empezaba a leer, precisamente, como una apología del idealismo en su vertiente más exaltada (García Gual, 2017: 153), pero esa lectura no llegó muy pronto a España. Recuérdense, por ejemplo, las numerosas novelas satíricas que se burlaban de

los afrancesados por compararlos con don *Quijote*, en quien no veían ningún héroe idealista, sino una figura grotesca y ridícula (Muñoz de Morales Galiana, 2020b).

Si el XVIII español le había concedido a la novela un carácter satírico en clave cervantina, esto pudo disminuirse en el XIX con la llegada de Scott y de quienes compusieron bajo su influjo. Pero estos últimos, como hemos visto, no abarcan la totalidad de los escritores españoles en la primera mitad de ese siglo. La novela sigue siendo, en muchos casos, un espacio para la ficción crítica insoluble en el idealismo. Por consiguiente, el interés por los temas históricos o por las costumbres del pasado no siempre conllevó apologías nacionalistas en torno a la cultura. Sirvan los casos aquí mencionados, por marginales u olvidados que resulten, para reconsiderar la idea general que tenemos sobre la narrativa de esta época.

Referencias bibliográficas

Álvarez Barrientos, Joaquín (1991): *La novela del siglo XVIII*, Madrid: Júcar.

Álvarez de Miranda, Pedro (2004): «Sobre el "quijotismo" dieciochesco y las imitaciones reaccionarias del "Quijote" en el primer siglo XIX», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 27, núm. 1, pp. 31-46.

Álvarez Junco, José. (2013): *Las historias de España: visiones del pasado y construcción de la identidad*, Barcelona: Crítica.

Andreu Miralles, Xavier (2016): *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*, Barcelona: Taurus.

Bloom, Harold (2002): *El canon occidental*, Barcelona: Editorial Anagrama.

Close, Anthony (2005): *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona: Crítica.

Fernández Prieto, Celia (1996): «Poética de la novela histórica como género literario», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 5, pp. 185-203.

Ferreras, Juan Ignacio (1976): *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid: Taurus.

García Gual, Carlos (2017): *Diccionario de mitos*, Madrid: Turner libros.

Giménez Martín, Amparo y José López Romero (2019): «El legado literario y documental del escritor jerezano Miguel Hué y Camacho», *Revista de Historia de Jerez*, núm. 22, pp. 267-280.

González Dávila, María José (2018): *La narrativa histórica de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba y Cosío: entre Walter Scott y el liberalismo hispánico*, Tesis doctoral inédita: Universidad de Gante.

Hué y Camacho, Miguel (1838): *Leyendas y novelas jerezanas*, Ronda: Imprenta D. J. Pérez.

— (2023): *El ferí de Benastepar*, edición de Javier Muñoz de Morales Galiana y Daniel Muñoz Sempere, Woodbridge: Tamesis.

Húmara y Salamanca, Rafael (1998): *Ramiro, conde de Lucena*, edición de Donald L. Shaw, Málaga: Editorial Ágora.

Lista, Alberto (1971): «"De la novela", El Tiempo, 1840», en Ricardo Navas Ruiz (comp.), *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca: Ediciones Anaya, pp. 267-281.

Llorens, Vicente (1979): *El Romanticismo español*, Fuenlabrada: Castalia.

López Santos, Miriam (2014): «Prólogo», en Pascual Pérez y Rodríguez, *La torre gótica o El espectro de Limberg*, Madrid: Ártica Editorial, pp. 9-32.

López Soler, Ramón (2014): *Los bandos de Castilla*, Barcelona: Edhasa.

Lukács, Georg (1966): *La novela histórica*, Altos: Ediciones Era.

Luzán, Ignacio de (1977): *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies,* edición de Russell P. Sebold, Barcelona: Editorial Labor.

Maestro, Jesús G. (2017): *Crítica de la razón literaria*, Vigo: Academia del Hispanismo.

Maturana, Vicenta (2021): *Teodoro y el huérfano agradecido y Sofía y Enrique*, edición de Ana Rueda, Valladolid: Biblioteca decimonónica.

Muñoz de Morales Galiana, Javier (2020a): «El negro Juan Latino, o cuidado con los maestros de Vicente Rodríguez de Arellano: introducción, edición y notas», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 26, pp. 675-715.

— (2020b): «Los quijotes afrancesados: francofobia y reaccionarismo en la novela española de entre los siglos xviii y xix», en Sergio Fernández Moreno, Pedro Mármol Ávila y Yónatan Pereira Melo (coords.), *Aproximaciones al nacionalismo en las literaturas hispánicas*, Madrid: Itsumustuan Editores, pp. 123-141.

— (2022a): «Autoimagen de España y nacionalismo en *El sol de Sevilla*, de Pablo de Olavide (1800)», *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 52, pp. 127-151.

— (2022b): «El panteísmo en *Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina*, de Estanislao de Cosca Vayo (1829)», *Ímpetu*, núm. 9, pp. 22-44.

— (2022c): «La actualidad relativa al mundo árabe en una novela atribuida a Estanislao de Cosca Vayo: *Orosman y Zora o la pérdida de Argel* (1830)», en Mohamed El Mouden El Mouden, Antonio Javier Martín Castellanos, Rafael González Galiana y Rafael Crismán Pérez (coords.), *El mundo árabe e islámico y occidente. Retos de construcción del conocimiento sobre el otro*, Madrid: Dykinson, 331-352.

— (2022d): *Reescritura y reelaboración de los mitos e imaginarios españoles a través de las novelas de Manuel Fernández y González*, Tesis doctoral inédita: Universidad de Cádiz.

— (2022e): «Temor ante el presunto antiespañolismo de las colonias sublevadas: la independencia rioplatense en la novela *Sofía y Enrique* (1829), de Vicenta Maturana», *Secuencia*, núm. 114, pp. 1-27.

— (2023): «Ramón López Soler contra el idealismo caballeresco: el trasfondo nihilista de *Los bandos de Castilla*», en Carmen Rodríguez Campo y Belén Álvarez García (eds.), *Hacia una proyección del estudio de la lengua y la literatura: Textos y contextos en el Mundo Hispánico*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pp. 49-65.

Muñoz de Morales Galiana, Javier, y Daniel Muñoz Sempere (2023): «Introducción», en Miguel Hué y Camacho, *El ferí de Benastepar*, Woodbridge: Tamesis, pp. 1-35.

Peers, Edgar Allison (1973): *Historia del movimiento romántico español. Vol. 2*, Madrid: Gredos.

Penas, Ermitas (1996): «Sobre la poética de la novela histórica romántica», *Revista de literatura*, núm. 58, pp. 373-385.

Pérez Galdós, Benito (2004): *Prosa crítica*, edición de José Carlos Mainer y Juan Carlos Ara Torralba, Madrid: Espasa-Calpe.

Pérez Vejo, Tomás (2015): *España imaginada: historia de la invención de una nación*, Barcelona: Galaxia.

Picoche, Jean-Louis (1980): «Ramón López Soler, plagiaire et précurseur», *Bulletin Hispanique*, vol. LXXXII, núm. 1-2, pp. 81-93.

Ramírez Macías, Gonzalo (2011): «Los juegos deportivos y el arte en el reino de Granada», *Recorde: revista de história do esporte*, vol. 4, núm. 1, pp. 1-13.

Rubio Cremades, Enrique (2014): «Introducción» en Ramón López Soler, *Los bandos de Castilla*, Barcelona: Edhasa, pp. 7-22.

Sebold, Russell P. (2002): *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Shaw, Donald L. (1998): «Introducción», en Rafael Húmara y Salamanca, *Ramiro, conde de Lucena*, Málaga: Editorial Ágora, pp. 9-37.

Torrecilla, Jesús (1996): *La imitación colectiva*, Madrid: Gredos.

Vayo, Estanislao de Cosca (1831): *La conquista de Valencia por el Cid* (2 vols.), Valencia: Imprenta de Mompié.

Yáñez, Paz (1991): *La historia: inagotable temática novelesca: esbozo de un estudio sobre la novela histórica española hasta 1834 y análisis de la aportación de Larra al género*, Berna: Peter Lang.

Trazas de la cultura en la obra de Joaquín del Castillo y Mayone

Álvaro Pina Arrabal
Universidad de La Laguna

Por su raigambre humanista, la noción de *cultura* adolece de una holgura conceptual similar a la de otras como *arte* o incluso *literatura*. Esto en ningún caso implica que en su indefinición esté su definición, sino, más bien, que se trata de términos delimitables tan solo desde su propia naturaleza de constructos sociales. El de la cultura es, en particular, uno de carácter muy heteróclito, que ya Tylor (1871: 65) explicó como «that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society». En otras palabras, la cultura es un hiperónimo de categorías a su vez amplias como *arte*, *moral* o *formas de vida*; es una conceptualización normativizada que parte de lo establecido y que encuentra su razón de ser más habitual en una técnica y/o materia preexistente. Acaso porque comprende tanto una dimensión física de la realidad (objetos, seres) como otra mental o abstracta (el folklore, la interpretación artística), Williams (1960: 37) la definió —siguiendo a Wordsworth— como «the 'embodied spirit of a People', the true standard of excellence». De esta percepción se desprende un halo de superioridad y elitismo, característico de muchas figuras románticas y del que deriva el sentido de *culto* para describir a aquel individuo distinguido sobre quienes carecen de una determinada instrucción.

Estas y otras visiones de la cultura se hallan objetivadas en la obra, heterogénea *per se*, del escritor decimonónico Joaquín del Castillo y Mayone. En su producción conviven diversos elementos que, con frecuencia, admiten una lectura en clave cultural: patriotismo y liberalismo, corrupción clerical y despotismo, historiografía sobre la Inquisición y los frailes, enseñanza de la lengua española, matrimonio, el papel social y amoroso de mujeres y hombres, civilización y barbarie o satanismo y brujería. En ocasiones, sin ir más lejos, estas ideas aparecen perfiladas de manera explícita mediante el empleo de la palabra *cultura* y su familia léxica. La intención que motiva el presente capítulo es, por ende, rastrear y comentar todas las huellas en torno a la cultura que se dan cita en los libros del autor, desconocido para el gran público y cuyo grueso de publicaciones se concentra en la década de 1830. Su carácter polifacético cristaliza en un abanico de textos de distinto tipo y grado de

ficción (en función de su mayor o menor cercanía a los hechos históricos), lo que igualmente media la plasmación de las distintas ideas de cultura. Por ello, en lo sucesivo se seguirá una clasificación, basada más en lo temático que en lo cronológico, que permita desgranar el componente cultural de los escritos seleccionados para el estudio. Sobra aclarar que este trabajo no agota el tema y se podrá ahondar más en las relaciones entre la cultura y su obra tanto a partir de los textos aquí trabajados como de otros no examinados en profundidad por razones de espacio.

Es habitual que, a lo largo de su producción, Joaquín del Castillo ajuste una determinada percepción de la cultura a sus propios valores ideológicos. Un primer ejemplo evidente de esta supeditación se encuentra en *El incógnito en el subterráneo* (1833a), una historia dialogada a la manera teatral en la que una presunta «justicia» (Castillo y Mayone, 1833a: 11) captura supuestos culpables para encerrarlos en prisiones. Dado que en ningún momento se explicitan el tiempo y el espacio, la trama queda envuelta en un aura de misterio; no por nada, el autor declara en el prólogo haber construido la ficción con un afán más esencialista que contextual. Cierto o no, pues simplemente podría estar evitando la censura, no hay duda de que con ello propicia la múltiple interpretación, desde los excesos del absolutismo en su época hasta los de cualquier grupo de poder en otros muchos momentos históricos (que él mismo analiza en otros de sus libros). Partiendo de esta premisa, crea la siguiente conversación entre una de esas víctimas presumiblemente inocentes, Delmiro, y el fiscal del caso:

Delmiro.

¿Y cómo se apellidan esos tales?

Fiscal.

No puede manifestarse su nombre.

Delmiro.

¿Y cómo podré yo defenderme de los acusadores y testigos, si se me ocultan sus nombres?

Fiscal.

Lo que ellos dicen está bien dicho.

Delmiro.

Eso no se ve sino en países incultos.

Castillo y Mayone (1833a: 144)

Aunque la enmascara parcialmente remitiendo a «países», la acepción de *inculto* utilizada no es otra que la de enemigo de la libertad y la verdad que tanto preconizó, en el fondo porque para él cultura y liberalismo van de la mano. Este binomio no debe confundirse, huelga decir, con el llamado liberalismo cultural o social, sino tan solo entenderse dentro del pensamiento progresista del momento, cuando la retórica empleada por un bando y otro rozaba —cuando no caía en— el maniqueísmo. Para Castillo y Mayone la cultura era insoluble en la falsedad y la opresión, y para ilustrarlo narra esta escena en la que una parte represiva subyuga de un modo bastante gratuito a otra reprimida.

La realidad, empero, es a menudo multiforme y refractaria: el bando absolutista también esgrimió acusaciones similares contra el liberal. No sin ironía, el propio del Castillo ofrece una muestra clara de ello en *La ciudadela inquisitorial de Barcelona* (1840),[1] una de varias obras en que señala y denuncia —desde su perspectiva ideológica— los abusos cometidos por el gobierno absolutista en el contexto barcelonés. Entre otros muchos hechos, cuenta la sublevación de parte del pueblo contra el capitán general Manuel Llauder, que huye un 28 de julio de 1835 a Mataró tras haber pasado la noche recluido en la ciudadela (donde los absolutistas llevaban a muchos presos), y deja escrita «una proclama» (Castillo y Mayone, 1840: 174). Lo que hace en este punto el autor es remitir a una nota, incluida en la prolija sección final del libro, en la que aporta el texto íntegro de Llauder (que firma como marqués del Valle de Rivas). La elección del léxico por parte de este es muy perspicaz, ya que tacha a los liberales de «turbulentos», «malvados», «perturbadores», «infractores» o «asesinos» (Castillo y Mayone, 1840: 340-341) a la par que encumbra a las fuerzas absolutistas como aquellas capaces de mantener el orden y proteger la ciudad y a sus habitantes de semejante vandalismo. Hacia el final del comunicado el capitán apunta que, de no intervenir ellos, se desvirtuarían «la cultura, humanidad y sensatez que distingue al pueblo de la industriosa capital de Cataluña» (Castillo y Mayone, 1840: 341). En esta tríada de rasgos, la cultura —referida en un sentido amplio— queda instrumentalizada en cuanto valor periclitado por el liberalismo. El hecho de que Joaquín del Castillo inserte, a modo de intratexto, esta notificación en su propio libro no hace sino conferirle una dimensión ulterior: lo que, leído de forma aislada, sería un mero anuncio —evidentemente sesgado— de la autoridad al mando, en el marco de *La ciudadela inquisitorial de Barcelona* pasa a ser una soflama digna de vituperio y anatema. La propia cultura, por extensión, deja de ser un bien en peligro para ser el pretexto de un gobierno tiránico con el que hay que acabar. En esta

[1] La primera edición de la obra es de 1835, la segunda de 1836 y la tercera y última de 1840. Aquí se maneja esta última por ser la más completa y contener añadidos del autor con respecto a las versiones anteriores.

ocasión el escritor ni siquiera necesita explicitar su pensamiento, porque el tono general asimila y canaliza su postura a través del texto de su adversario.

Teniendo en cuenta la connotación, normalmente positiva, del término *cultura* y sus derivados, no debe sorprender que el autor los emplee a lo largo de su producción en calidad de epítetos laudatorios. Sin ir más lejos, si se establece una taxonomía —anacrónica— de sus obras en *literatura* (en prosa y en verso), *historia* y *ensayo*, este uso se puede constatar en textos adscribibles a cada una de las tres categorías.

En *Las bullangas de Barcelona* (1837a), Joaquín del Castillo ofrece un testimonio, en siete capítulos, de unas revueltas narradas sin apenas distancia temporal. En la VI, acaecida los días 13 y 14 de enero de 1837, lamenta el autoritarismo y la división en bandos que azotan España. Mediante uno de sus mencionados epítetos, y en el marco de los tumultos, destaca la cultura característica de la capital catalana y amplifica, con ello, la sensación de adversidad: «Las grandes poblaciones son el campo de estas batallas, de estos desastres políticos, y la culta Barcelona, núcleo de los partidos después de la Corte, ha visto con dolor salir al combate a sus propios hijos» (Castillo y Mayone, 1837a: 85). La elección del adjetivo *culta* para elogiar la ciudad condal, por encima de otros muchos posibles, no es en absoluto baladí, pues es uno de los que más directamente transmite la valía general del lugar. Acaso consciente de que un elemento luminoso se acentúa más sobre un fondo oscuro, y viceversa, el autor alaba Barcelona al tiempo que pone la atención sobre la coyuntura que esta atraviesa, en buena medida metonimia de la del país. A esto hay que sumar la batalla retórica por detentar la imagen del que era un espacio de poder importante; que un liberal lamentara así lo sucedido en una ciudad significativa, y que él mismo evidenciaba apreciar, ponía en tela de juicio al enemigo, el absolutismo.

En la novela *Adelaida o el suicidio* (1837b),[2] cuya primera parte se ha destacado menos por no guardar relación directa con el tema principal (el desengaño amoroso y la muerte de la protagonista), se lee: «Ni un instante dormía, ni un momento descansaba, cada minuto cogía el anteojo, y desde la proa me ponía a observar si alcanzaba a distinguir la punta occidental de la culta Europa» (Castillo y Mayone, 1837b: 41). Resulta muy elocuente que el narrador utilice este calificativo en este momento de la trama, cuando regresa a España desde México tras haber estado exiliado en Sudamérica (por asesinar al marido de su amante) y sobrevivido a la revolución de independencia colonial en Chile contra los españoles. El autor pone exactamente el mismo sintagma, «la culta Europa», en boca de Esmeragdo en *Ex-*

[2] La primera y la segunda edición de la obra son de 1833 y la tercera es de 1840. Nuevamente, aquí se maneja esta última por ser la más completa y contener añadidos del autor con respecto a las versiones anteriores.

clamaciones de un expatriado, en este caso para lamentar la destrucción interna que sufre: «Deshecha en civil guerra, solo anhela / Bárbara destrucción» (Castillo y Mayone, 1833b: 22). Ambas obras se publicaron por primera vez en 1833 y en ambas se plantea, de forma implícita pero palpable, el tema de *civilización y barbarie*, que el escritor parecía afanado en reflejar en, especialmente, los primeros años de su producción: en *El buen hijo, y el matrimonio fraterno* (1832a), no escatima en detalles a la hora de describir el brutalismo con el que una tribu antropófaga —imaginada— violenta a los personajes que han ido a parar a su isla tras un ataque pirata; en *Viaje somniaéreo a la luna* (1832b), un mahometano cuenta cómo un francés con el que convivió al comienzo de la historia le «instruía en las ciencias europeas, por medio de las cuales me sacaba poco a poco de algunos errores y fanatismos» al tiempo que él «le instruía en las costumbres del país y le hacía ver hasta qué punto llega el idiotismo de mis paisanos» (Castillo y Mayone, 1832b: 36); en *Los exterminadores* (1835), condena la idolatría (la adoración de imágenes en lugar de Dios) y advierte que no es exclusiva de las comunidades bárbaras, puesto que también en las supuestamente cultas hay quienes incurren en dicha práctica: «Se ha seguido que muchos moradores de pueblos incultos, y aun algunos de los civilizados, son en cierto modo unos idólatras, pues que, confiando en la potestad de hacer milagros de tal o tal santo, se olvidan enteramente del ser Supremo» (Castillo y Mayone, 1835: 30-31). Aunque con variantes temáticas, en todas estas situaciones —sucesos concretos dentro de marcos narrativos mayores— subyace la dicotomía entre lo civilizado conforme a la norma europea (concepto dieciochesco) y lo salvaje,[3] que en la mayoría de estos textos de Joaquín del Castillo implica también una diferencia cultural (geográfica, racial, religiosa). Incluso en *Exclamaciones de un expatriado*, donde la otredad belicosa está en el seno de la propia Europa, el autor remite al barbarismo de la guerra y a cómo esta pone en jaque la estructura sociocultural establecida; justo al comienzo, el protagonista-narrador lamenta en su carta que «la belicosa Francia» lo haya obligado a exiliarse de «la dulce patria mía» (Castillo y Mayone, 1833b: 7) y, con ello, literaturiza el caso de numerosos desterrados durante la guerra de la Independencia Española (1808-1814).

En la Francia y Gran Bretaña de los siglos XVIII y XIX *cultura* era sinónimo de *civilización*, si bien se prefería esta última palabra (Encyclopaedia Herder, 2017: *s. p.*). A lo largo de su producción, Joaquín del Castillo refleja cierto afrancesamiento (especialmente en las fuentes), por lo que no debe sorprender que heredara el pos-

[3] Se trata de un enfoque de largo recorrido, presente en el mundo hispánico desde los escritos de Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas (Lepe-Carrión, 2012) hasta llegar, en la primera mitad del XIX, a *Sofía y Enrique* (1829), de Vicenta Maturana (Muñoz de Morales Galiana, 2022: 15-16) o al *Facundo o civilización y barbarie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento.

tulado de *civilización y barbarie* y lo combinara —inconscientemente o no— con la idea de cultura. Más interesante si cabe, en relación con este tópico y la cultura, es *Atalaya observatoria de ambos sexos* (1833c), un manual de comportamiento amoroso para hombres y mujeres en el que presenta, con un tono moralizante, todo un elenco de estereotipos. Merece la pena citar completa la siguiente reflexión, incluida en la introducción misma:

> […] se encuentra en el hombre rústico más freno y moderación que en el ilustrado[4] o el salvaje, pues el primero se considera un semidios sobre la tierra, se desmoraliza y cree tener derecho para dominar a los más débiles de su misma especie, solo porque conoce el mundo y se le presenta a su vista bajo diferente aspecto que a los otros, a quienes la ignorancia tiene sumidos en el más loco fanatismo: el salvaje, por el contrario, enteramente desposeído de su cultura, sin policía, sin leyes y aun sin saber por qué existe, es casi semejante a un automaton que ignora las causas de su movimiento y el fin para que fue formado.
>
> Castillo y Mayone (1833c: 7-8)

Exculpa parcialmente al hombre rústico en detrimento del ilustrado y, en especial, del salvaje, al que reprueba por su total carencia de inteligencia cultural, esto es, por el desconocimiento de sus propios mecanismos de vida y costumbres. Si, como se ha indicado, la cultura es un constructo social, para Castillo y Mayone el salvaje es aquel que se mueve por el instinto y lo netamente físico, sin hacer uso alguno ni de su capacidad de abstracción ni, en general, de cualquier proceso mental distinto del automático; se trata de lo que Maestro (2017: 228) denomina «un conocimiento o una cultura cavernícolas: un tercer mundo semántico». Esto no implica que el individuo no tenga cultura, sino simplemente que no es en absoluto consciente de ella. No en vano, como ha planteado Bartra (2014: 19), hay partes del cerebro que podrían estar determinadas en función de patrones socioculturales, de manera que incluso la consciencia podría depender de fenómenos ajenos a los del propio órgano (el «exocerebro»). Siendo así, se podría argumentar que tanto el comportamiento como el cerebro mismo del hombre salvaje están influidos por mecanismos de orden cultural que no comprende de forma racional debido a su poca o nula metacognición. La peculiaridad de este tipo masculino apuntado por del Castillo habría que precisarla, por ende, más en el hecho de que no sea consciente de su sistema simbólico («enteramente desposeído de su cultura») que de que no tenga ninguno, lo que constituiría una falacia retórica habitual. En última instancia, podría afirmarse que cuanto más abunda este individuo embrutecido en una sociedad

[4] No es esto tan general que carezca esta proposición absolutamente de algunas excepciones con respecto al hombre ilustrado [nota a pie en el original].

más cerca queda esta de lo que Jules Michelet calificó, durante una conversación recogida por Arnold (1869: 57) a propósito del pueblo francés, como «a nation of barbarians civilised by the conscription». La cita aparece también en Mattelart y Neveu (2004: 28), que añaden un matiz concerniente a Inglaterra, donde creen que la educación debería suplir la «falta de servicio militar obligatorio» para evitar convertirse en ese país de bárbaros civilizados. La idea puede extenderse a la cultura en el sentido análogo de *incultos instruidos* o del más actual *analfabetismo funcional*. No ha de impactar que un ilustrado como Castillo y Mayone estigmatizara, en fin, a un hombre como el salvaje.

Más llamativo puede resultar que en *Atalaya observatoria de ambos sexos* criticara, a la par, estereotipos en las antípodas del anterior. Es, en concreto, en el primer bloque, dedicado al sexo masculino, donde más se prodiga al respecto, discurriendo sobre más de una decena de «caracteres que distinguen a los hombres, por los cuales será fácil a la mujer descubrir las intenciones del que la solicita» (Castillo y Mayone, 1833c: 67). No hay que dejar de subrayar que es este, aconsejar a hombres y mujeres en el amor, el principal objetivo con el que publicó este manual, lo que era relativamente habitual en la época.[5] De especial interés aquí es la descripción, cáustica, que hace del hombre «culto y afectado: Hombres hay que suponen consistir la cultura en la afectación y en la palidez esmerada y extravagante. Así es que emplean en su lenguaje un estilo particular, por el que se viene desde luego en conocimiento de su mucha afectación» (Castillo y Mayone, 1833c: 83-84). Aunque no lo menciona explícitamente, resuena de forma estentórea el cliché de los *eruditos a la violeta*, habitual en la literatura dieciochesca y título, sin ir más lejos, de una sátira publicada por José Cadalso en 1781. Recuérdese también que, en el plano literario, el padre Feijoo había reconvenido a los poetas españoles por su estilo excesivamente recargado y alardoso (Olay Valdés, 2015: 366). Para del Castillo, la virtud parece situarse en un término medio aristotélico, y ni la incultura del salvaje ni la artificiosidad del «culto y afectado» satisfacen, desde su punto de vista, tal ideal. Que se refiera a este último tipo mediante un binomio de adjetivos sugiere que no considera necesariamente ampuloso al hombre culto sin más, sino cuando a su erudición añade la ostentosidad en las formas, en esta ocasión con la intención de seducir.

Dada su amplitud semántica, la cultura puede presentar también un cariz ambivalente e incluso pernicioso, que Castillo y Mayone deja traslucir con bastante claridad cuando discurre sobre religión. En la citada *Los exterminadores* (1835), plasma una visión bastante personal —amparándose en la historia— sobre aspectos como la libertad, las formas de gobierno o el papel de la religión a lo largo del

[5] Obras afines de la década anterior y posterior son, respectivamente, la *Physiologie du mariage* (1829), de Balzac, y el *Diccionario filosófico del amor y las mujeres* (1848), de Teodoro Guerrero.

tiempo. El hecho de que, como se ha señalado arriba, critique la idolatría lleva a plantear si era realmente católico o si no tendía más al protestantismo de manera encubierta, pues es bien sabido que la España en la que vivió era eminentemente católica. El culto a las imágenes no es, desde luego, forzosamente incompatible con el catolicismo, pero no es menos cierto que ha sido un elemento de reproche habitual por parte del protestantismo, lo que legitima la duda. El autor manifiesta lo siguiente con relación a los pasajes imaginados en las vidas —presuntamente históricas— de santos:

> La vida histórica de varios santos ha sido mezclada en los escritos de algunos con mil patrañas inventadas por los mismos compositores, por el espíritu de partido o por otras diferentes causas, tal vez con el fin de excitar más en los pechos de los fieles el amor y la veneración a los mismos, pero de cualquier modo que esto haya sido, siempre es reprehensible mezclar en las relaciones históricas de las vidas de los santos casos raros y sorprendentes, milagros sin necesidad, sandeces insustanciales y otras cosas increíbles, cuya falsedad no se le escapa ya a primera vista al lector culto, a quien desde luego se le hace descender de la fe y creencia de todo el contexto de la obra, que solo mira como una mera fábula.
>
> Castillo y Mayone (1835: 31-32)

Ser «culto» equivale aquí a tener facultad de discernimiento, es decir, a disponer de la competencia necesaria para cribar lo verdadero de lo falaz y lo sustancial de lo superfluo en, en este caso, la materia religiosa. Lo que resulta particularmente digno de mención de este fragmento es el sesgo con el que el escritor instrumentaliza la cultura a fin de condenar lo que considera una dilatación desproporcionada de la sacralidad original. Mediante la retórica, posiciona al «lector culto» contra la «falsedad» del ensanchamiento (pseudo)religioso y, como corolario, lo orienta hacia la verdad de las fuentes bíblicas primarias. El problema radica en que, justamente por la comentada vaguedad de la noción de *cultura*, se genera una indeterminación en torno a los referentes reales de las abstracciones referidas por del Castillo: ¿quiénes entraban exactamente, para él, en el grupo de «lector culto»? Un análisis del término en el conjunto de su producción, como el que se trata de hacer en este trabajo, puede arrojar algo de luz al respecto (es evidente que bárbaros y absolutistas, por citar dos, no computan en su visión), pero siguen quedando cabos sueltos difíciles de atar debido a la propia tendencia a lo alegórico del pensador. Maestro (2017: 656-657) tacha de «definiciones idealistas aquellas que delimitan un término al margen de referentes materiales físicos»; Castillo y Mayone, huelga aclarar, no buscó definir qué es la cultura, pero, precisamente porque alude recurrentemente a ella y a sus derivados léxicos sin haber establecido de forma nítida sus límites,

da pie a significaciones —como la señalada— que no quedan siempre claras. Esta ambigüedad es, en buena medida, similar a la que se da con otros conceptos y en otros muchos autores, que en unas ocasiones aprovechan de manera deliberada su indefinición para crear anfibologías y, en otras, simplemente predisponen al error interpretativo de modo inconsciente y no buscado.

El interrogante mismo de si del Castillo era católico o protestante obedece, en rigor, a la relativa porosidad de ambas ramas en cuanto que delimitaciones parcialmente cimentadas sobre lo abstracto. Su objetivo principal en los escritos con grado de ficción bajo (ensayo, historia) fue denunciar los excesos que a menudo se cometían en nombre de la religión. Sin ir más lejos, en el prólogo de la *Frailismonia* (1836a) pide al lector que no deduzca en su obra una ofensa al estamento eclesial en su conjunto: «Somos católicos, apostólicos, romanos, y como tales tomamos la pluma, no para rebatir la doctrina de la Iglesia, sino para patentizar al mundo los abusos que […] se han introducido en los claustros» (Castillo y Mayone, 1836a: VI). El moralismo anticlerical del autor queda, en efecto, patente en esta y otras de sus publicaciones, como *El fraile, o la reliquia entre las ruinas* (1837c) y *Liki, o la catecúmena* (s. f.). Siendo este su propósito, cabe pensar en sus críticas a elementos típicamente católicos como un daño colateral, no deseado, del necesario ataque a quienes corrompen el seno de la fe. Se trataría, aquí sí, de una filípica acometida más contra personas concretas que contra las ideas católicas en general, salpicadas sin intención. Por otro lado, resulta lícito esgrimir las partes en que su pensamiento se acerca más al de un protestante; habida cuenta de su escritura, Joaquín del Castillo manejaba bien la retórica y no sería el primer ni el último caso de lítote para evadir la censura o la excomunión a lo largo de la historia. Lo más seguro es ver en él la figura de un católico convencido y decidido a purgar la gangrena eclesial mediante la escritura, pero no por ello hay que dejar de apuntar esta otra posibilidad.

El tinte conflictivo de la cultura con la religión se aprecia de manera diáfana en la mencionada *Liki, o la catecúmena* (s. f.). En esta novela epistolar, el autor plasma dos puntos de vista: el de los jesuitas (Seniofredo, Gastón, Methodio) que ambicionan catequizar China y Japón a finales del siglo XVII —por lo que, en cierta medida, se trata de una novela histórica— y el de los habitantes autóctonos (Gingis, Tamerlán, Tatali) que luchan por preservar íntegra su cultura, cuando no sucumben (como le ocurre a Liki) a los cantos de sirena de los misioneros europeos. Molina Martínez (1998: 145) ha calificado la novela como «una crítica contra la evangelización histórica». En puridad, del texto se desprenden potenciales reproches a ambas facciones: si los evangelizadores aparecen por momentos representados como conspiradores y engañosos, los nativos asiáticos terminan destacando por la violencia

con que aniquilan a sus invasores.[6] En la carta III, Tamerlán expresa lo siguiente a su compatriota: «¿A quién no hace llorar, amable Gingis, que unos hombres inadvertidos expongan al pueblo sencillo a formar de la religión una idea tan ajena de la verdad, abrazando el culto que nos traen los maliciosos europeos? ¿Qué pudiera temerse más de unos enemigos?» (Castillo y Mayone, s. f.: 31). Destaca, en primer lugar, el manejo del decoro por parte del escritor, capaz —empatía mediante— de recrear el sentir ajeno y de crear, con ello, una ficción poliédrica y moralmente compleja como la realidad misma.

En segundo lugar, del extracto hay que resaltar el empleo de la palabra *culto* con un significado distinto de los ya señalados. Como es sabido, el vocablo *cultura* procede del latín *cultus*, que en su origen estaba exclusivamente vinculado al cultivo de, por ejemplo, el campo (la *agricultura*). Con el tiempo, se sumó la acepción asociada al ámbito religioso en la medida en que la comunidad espiritual *cultivaba* —cuidaba— las deidades. En este sentido, la propia etimología reverbera ante el lúcido pensamiento de Eliot (1949: 15): «no culture has appeared or developed except together with a religion: according to the point of view of the observer, the culture will appear to be the product of the religion, or the religion the product of the culture». Si bien el español desarrolló después otra palabra, *secta*, para hacer referencia al surgimiento de grupos heterodoxos, idiomas como el inglés han conservado la forma *cult* para aludir tanto a la secta como al culto religioso. En *Liki, o la catecúmena*, el personaje de Tamerlán utiliza *culto* en este último sentido, el de un conjunto de ritos consagrado en honor a la divinidad. La singularidad de sus palabras está en que juzga la fe cristiana no solo incompatible con su creencia, sino perversa y antagónica a ella. Esto, hasta cierto punto, hace que el cristianismo sea, a sus ojos, una secta nociva, lo que refuerza —salvando las distancias— la conjetura, atribuida a Aldous Huxley, de que «maybe this world is another planet's hell». Irónicamente, el culto (católico) es, en la novela, enemigo de la cultura (oriental). La citada reflexión de T. S. Eliot pone de manifiesto que la religión lleva aparejada toda una serie de costumbres y formas de vida, *grosso modo* entendidas como cultura, que desaparecerían en caso de colonización. Es, no en vano, lo que sucedió en gran medida tras la conquista española de América y, más aún, tras el exterminio de la población americana a manos del imperio británico.[7] El propio Castillo y Mayone escribe sobre la evangelización de América en el volumen segundo de la *Frailis-*

[6] Castillo y Mayone parece haber asimilado esta idea de la ferocidad oriental a partir de lo expuesto por el abate Ducreux en su *Historia eclesiástica general, o siglos del christianismo* (1805). Se trata de una traducción del original en francés que el autor de *Liki* plagia al pie de la letra en las páginas correspondientes a los sucesos del Japón en el tomo segundo de la *Frailismonia* (1836b).

[7] Léase *España frente a Europa* (1999), de Bueno, para una distinción entre *imperios generadores* e *imperios depredadores*.

monia (1836b: 7-17) para, una vez más, reprobar las acciones corruptas e ilícitas de diversos miembros del clero.

Por obvia que resulte, una última plasmación de la cultura en la producción de este escritor liberal hay que advertirla en sus dos libros de enseñanza del español: *Ortografía de la lengua castellana para uso de toda clase de personas* (1831) y *Arte metódico de enseñar a leer el español en 41 lecciones* (1847). Uno y otro son, curiosamente, la primera y la última obra que dio a la imprenta (amén de la que publicó como antólogo en 1853, *Flores del siglo*). La primera, aunque potencialmente útil para cualquier hablante, está confeccionada en particular para aquellos que tienen el catalán como lengua materna y que, por ende, son propensos a determinados errores fruto de la analogía indebida. La segunda obra la firma en calidad de «profesor de Instrucción Primaria», lo que da a entender que durante, al menos, algunos años de la década de 1840 (en la que *a priori* ya solo publica este manual)[8] trabajó en la docencia reglada de niños. Más llamativo es que, si a principios de la década anterior no guardaba ninguna vinculación profesional con esta disciplina, iniciara sin embargo su intenso periodo creativo con una *Ortografía*. Tratándose de un hombre que manifestó una ambición formativa continua, procede pensar que confirió una gran importancia al correcto uso de la lengua. Al fin y al cabo, como argumentaron Kroeber y Kluckhohn (1952: 181), «[c]ulture consists of patterns, explicit and implicit, of and for behaviour acquired and transmitted by symbols, constituting the distinctive achievements of human groups, including their embodiment in artifacts». Si la cultura es un constructo social y las abstracciones no existen sino codificándolas y decodificándolas a través del lenguaje, dominar y transmitir este último se antoja una labor primordial para un ilustrado de su talle.

En este capítulo se ha intentado presentar un panorama de la relación entre el escritor decimonónico Joaquín del Castillo y Mayone y la cultura. Se ha priorizado el escudriñar las menciones explícitas que el autor hace de ella, tomando como corpus la totalidad de su producción conocida (una veintena de obras); tan solo se ha omitido la novela *Amor e infidelidad, o el Consorticidio* (1835), al encontrarse perdida y no haber sido posible el acceso por ningún medio a ella.

A la luz del estudio, queda patente la abundancia de referencias que el autor hace a la cultura, una noción tanto o más heterogénea que los temas que abarca. Cabe subrayar cómo adapta un elenco de ideas más o menos fijo a tipologías textuales diversas con grados de ficción bajo y medio. En términos cualitativos, hay que re-

[8] Tanto a Joaquín del Castillo y Mayone como a Antoni Buxeres i Rosés se les ha atribuido *Barcelona en julio de 1840* (1844). Tras comprobar que Antoni Palau i Dulcet la adscribe a este último en su *Manual del librero hispano-americano*, la *Enciclopèdia.cat* ha optado, en el momento de escribir estas líneas, por dejar de asociarla con del Castillo.

saltar la presencia en su escritura de tópicos representativos de los siglos XVIII y XIX como el de *civilización y barbarie*, aplicado a escenarios tan distintos como el bélico, el amoroso e incluso el religioso. Este último factor permea varias de sus publicaciones y evidencia la estrecha relación existente entre cultura y religión. El hecho de que sus publicaciones cubran tanto los sucesos históricos de su tiempo como los de épocas pasadas permite reparar en la persistencia de determinados patrones en la diacronía de los siglos, tales como los abusos de poder o la corrupción eclesial. Lo mismo ocurre con los espacios, remotos muchas veces con respecto a su contexto de producción (de Barcelona a África, Asia, Hispanoamérica o el resto de Europa), pero segmentos de un mismo hilo conductor. Es en este punto donde el pensador instrumentaliza la cultura, en casi todas sus variantes léxicas y semánticas, para reivindicar su ideario de liberal progresista y anticlerical.

Incluso cuando del Castillo no utiliza explícitamente el término *cultura*, su obra refleja con mucha frecuencia el costumbrismo de la época, donde acaso mejor se aprecia la casuística cultural en forma de litigios, avatares y tendencias. Desde este y otros enfoques, la objetivación de la cultura en sus textos todavía admite nuevos estudios que se sumen al aquí realizado. Cuando gestó sus libros, nada desdeñables ni en cantidad ni en contenido, la cultura ya había pasado a ser mucho más que una mera porción de tierra que labrar. Es entonces cuando el camino de este liberal, olvidado entre los plúteos de la historiografía, se cruzó con la evolución sociolingüística de la cultura para denotar civilización, progreso y sed de libertad a través de su pluma.

Referencias bibliográficas

Arnold, Matthew (1869): *Culture and Anarchy: an Essay in Political and Social Criticism*, Londres: Smith, Elder and Co., 15, Waterloo Place.

Bartra, Roger (2014): *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío. Versión ampliada*, México: Fondo de Cultura Económica.

Bueno, Gustavo (1999): *España frente a Europa*, Barcelona: Alba.

Castillo y Mayone, Joaquín del (1832): *El buen hijo, y el matrimonio fraterno*, Barcelona: Librería de M. Saurí y Compañía.

— (1832): *Viaje somniaéreo a la luna*, Barcelona: Imprenta de M. Saurí y Compañía.

— (1833a): *El incógnito en el subterráneo, o sean las persecuciones*, Barcelona: Imprenta de Indar.

— (1833b): *Exclamaciones de un expatriado, o Esmeragdo y Clarisa*, Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indar.

— (1833c): *Atalaya observatoria de ambos sexos*, Barcelona: Imprenta de Indar.

— (1835): *Los exterminadores*, Barcelona: Imprenta de D. R. M. Indar.
— (1836a): *Frailismonia. Tomo primero*, Barcelona: Imprenta de Indar.
— (1836b): *Frailismonia. Tomo segundo*, Barcelona: Imprenta de Indar.
— (1837a): *Las bullangas de Barcelona*, Barcelona: Imprenta de A. Gaspar y Compañía.
— (1837b): *Adelaida o el suicidio. Tercera edición*, Barcelona: Imprenta de D. R. Indar.
— (1837c): *El fraile, o la reliquia entre las ruinas*, Barcelona: Imprenta Nacional de Saurí.
— (1840): *La ciudadela inquisitorial de Barcelona. Tercera edición*, Barcelona: Imprenta de D. Manuel Saurí.
— (s. f.): *Liki, o la catecúmena*, Barcelona: Imprenta de José Taulò.

Ducreux, Abate (1805): *Historia eclesiástica general, o siglos del christianismo*, Madrid: s. l.

Eliot, Thomas Stearns (1949): *Notes towards the Definition of Culture*, Londres: Faber and Faber Limited.

Encyclopaedia Herder (2017): «Etimología y evolución del término "Cultura"», *Cultura*. Disponible en <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Cultura> (última consulta: 10/12/23).

Kroeber, Alfred Louis y Kluckhohn, Clyde (1952): *Culture: a Critical Review of Concepts and Definition*, Harvard University Peabody Museum of American Archeology and Ethnology Papers 47.

Lepe-Carrión, Patricio (2012): «Civilización y barbarie. La instauración de la "diferencia colonial" durante los debates del siglo xvi y su encubrimiento como "diferencia cultural"», *Andamios*, 9.20, pp. 63-88. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/628/62826835003.pdf> (última consulta: 29/11/23).

Maestro, Jesús González (2017): *Crítica de la Razón Literaria*, Vigo: Academia del Hispanismo.

Mattelart, Armand y Neveu, Érik (2004): *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona: Paidós.

Molina Martínez, José Luis (1998): «Joaquín del Castillo y Mayone», *Anticlericalismo y literatura en el siglo xix*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 145-150.

Muñoz de Morales Galiana, Javier (2022): «Temor ante el presunto antiespañolismo de las colonias sublevadas: la independencia rioplatense en la novela *Sofía y Enrique* (1829), de Vicenta Maturana», *Secuencia*, 114, pp. 1-27.

Olay Valdés, Rodrigo (2015): «La poesía y sus constitutivos esenciales según Feijoo», *Cuadernos dieciochistas*, 16, pp. 339-369. Disponible en <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/130102/La_poesia_y_sus_constitutivos_esenciales.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (última consulta: 10/12/23).

Tylor, Edward Burnett (1871): *Primitive Culture*, Cambridge: University Press.

Williams, Raymond (1960): *Culture & Society. 1780-1950*, Nueva York: Anchor Books.

Meridianos de opresión: refracciones decimonónicas del fantástico peninsular (1824-1842) y formas de validación exógena

Juan Jesús Payán
Lehman College, City University of New York (CUNY)

Quizá hoy pueda parecer lo más natural del mundo, cuando, para saber la hora, basta con una rápida mirada sobre nuestros relojes o móviles. Hubo, sin embargo, un tiempo en el que el tiempo mismo no seguía las mismas reglas para todos. El 22 de octubre de 1884 cambió la volubilidad de los relojes y los regimentó bajo una férula común que llegaría a ser universal. Ese día, la Conferencia de Washington fijó la estandarización actual del tiempo, con 24 husos relativamente iguales, en torno al punto cero del meridiano de Greenwich.[1] Lógicamente, no todo el mundo estuvo conforme. Frente al meridiano avalado por la hegemonía británica, Francia contrapuso el suyo, establecido, para sorpresa de nadie, en torno a París. Tampoco los Estados Unidos, con la memoria fresca de su independencia, aceptarían de buena gana la autodenominación del observatorio inglés como centro neurálgico de un orden mundial del tiempo. Hoy tales fricciones geopolíticas semejan apenas un borroso recuerdo, apenas rememorado por especialistas en la materia y eruditos. El orden fijado en un momento del tiempo para organizar el tiempo puede parecernos del todo natural, como si siempre hubiese estado allí. Sin embargo, he aquí el poder de las construcciones sociales, esas ficciones humanas que, con la inercia de su uso y el desgaste de su condición de espejismo, nos hacen olvidar el espacio que separa la realidad de nuestra ordenación categorial.

También en la literatura ha existido, continua, una voluntad de estandarización. En 1999, la intelectual francesa Pascale Casanova, se valió precisamente del meridiano cero de Greenwich para ilustrar el eje de valores, con voluntad transnacional y de ambición geopolítica, desde la que se construye la historia literaria. Del mismo

[1] Por cuestión de espacio simplifico este episodio histórico, así como sus respuestas y controversias. Como bien menciona David Roas, en realidad, la uniformidad internacional no se hizo efectiva hasta el establecimiento del Tiempo Atómico Universal (2022a: 22). Para una revisión actualizada sobre las ramificaciones (económicas, coloniales) de la estandarización del tiempo remito a los trabajos que me sirvieron como referencia: Rebekah Higgit y Graham Dolan (2010: 35-39), Adam Barrows (2011: 1-21) y Charles Wither (2017: 107-137).

modo que nuestros relojes funcionan en relación a unos estándares de tiempo en torno a un punto referencial vinculado con una determinada manifestación de hegemonía, también en la literatura (como en otras áreas, cabría añadir) giran los juicios en torno a un faro en el espacio y el tiempo, desde los que irradian nuestras jerarquías de valor y nuestros baremos de modernidad.

En este artículo propongo una revisión de los mecanismos evaluativos del fantástico peninsular del XIX a partir de cuatro conceptos de la teoría de Pascale Casanova: el uso de meridianos cero para la modernidad, la vinculación de tales paradigmas con el principio de autonomía (o su falta) en el concierto geocultural, la reconsideración de la rivalidad transnacional como factor fundamental para una mejor comprensión de los desarrollos de las literaturas nacionales y la inherente ceguera hegemónica frente a las dinámicas de poder que sustentan su posicionamiento nuclear. Con estos cuatro aspectos en mente, problematizaré de manera sucinta el modo reflejo con el que se ha tendido a juzgar al fantástico peninsular del XIX. Desde el punto de vista cronológico, proyectaré este marco teórico sobre las principales teorizaciones peninsulares que se desarrollaron entre 1824 a 1842. Dicho paraguas cronológico me permitirá abarcar los hitos que median entre las reflexiones de José María Blanco White e Ildefonso Ovejas, a un lado y otro de este marco. Estimo que este trabajo hace ostensible los sesgos con los que se ha enjuiciado el fantástico español de la primera mitad del XIX. Finalmente, con este artículo, quisiera también recordar la figura de Pascale Casanova,[2] que, tan súbitamente, nos dejó en 2020.

1. Meridianos cero del género fantástico en los sesgos de su historización

De modo análogo a la estandarización del tiempo alrededor del meridiano de Greenwich, también la modernidad literaria se gesta a partir de unos determinados ejes, desde los que se erige un valor de novedad (Casanova, 2004: 87-88). Su funcionamiento no es distinto a cualquier expresión axiológica de validación mediada. Así, para que una obra devenga paradigmática y relevante en la *Zeitgeist* de su momento histórico, precisa de la sanción positiva de los centros de cultura. Por el contrario, aquellas formas de originalidad desvinculadas de la aprobación hegemónica terminan arrinconadas como objetos irrelevantes, desviados o pretéritos, pues

[2] Debo al Prof. Marco Ramírez la conexión entre mis planteamientos críticos sobre el estudio del género fantástico y los de Pascale Casanova sobre el funcionamiento de la República mundial de las letras. Vaya desde aquí mi agradecimiento a mi colega por ponerme al tanto sobre esta filiación posible. Empleo la traducción en inglés de M. B. DeBevoise pues estimo que no altera el contenido del original francés y es la edición disponible en mi país.

nunca llegaron a formar parte del cauce de presente en el que fluye el espíritu de la modernidad. Es solo desde ese carril y desde esas aguas desde la que un objeto cultural encuentra eco y vías de canonización posible.

También la construcción cultural de lo fantástico ha operado en términos análogos. Ello se manifiesta en un doble plano: por medio de la constitución de marcos teóricos y de narrativas de historización. Ambos factores no solo funcionan desde una lógica circular, sino también como contrafuertes el uno del otro, que se fertilizan mutuamente y contribuyen con ello a la inercia de su naturalizada aceptación. La ortodoxia teórica, la constitución de paradigmas presuntamente puros y nacidos *ex nihilo*, se fundamenta en el presunto liderazgo de la praxis de determinadas naciones; del mismo modo, este corpus se ve refrendado por la confirmación de marcos conceptuales que garantizan su consolidación, preeminencia y visibilidad. Fuera de este territorio fundamentado en las tautologías de poder, quedan relegadas aquellas tradiciones y aquellos autores que o bien actuaron con supuesto retraso o bien simplemente no internalizaron correctamente las ideas preconizadas por los centros hegemónicos de cultura. Conviene recordar, con todo, que ese retraso y esa comprensión errónea lo son únicamente como contraste a unas determinadas expectativas de novedad y de ortodoxia crítica. Toda desviación es el monstruo creado por la razón de un meridiano cero, e incuestionable, de opresión.

Revisemos ahora la narrativa genética oficial de lo fantástico. Si bien hay quienes remontan el nacimiento del género a la primera novela gótica (Roas, 2022b: 87), desde un punto de vista completamente historicista, el término viene a identificar un nuevo modo de practicar la literatura a partir de 1827, a partir de la controversia despertada entre los críticos de Reino Unidos y Francia en torno a la recepción de cuentos de E. T. A. Hoffmann. Con este episodio como detonante y el triunfo de París como núcleo irradiador, el fantástico hoffmanniano disemina el evangelio de su cuestionamiento de la realidad en el resto del mundo. Más adelante, en torno al segundo tercio del siglo en adelante, el género vivirá una segunda encarnación a partir de las traducciones de Charles Baudelaire sobre los cuentos de Edgar Allan Poe. El meridiano cero de esta narrativa no solo se ubica en un espacio concreto (París o en general la francofonía), sino que también se materializa, simbólicamente, por medio del discurso, a través de la crónica misma de la «invención» de un género.

Lejos de los bulevares parisinos y ausente de esta narrativa, el autor español del XIX (como tantos otros en el generoso extrarradio de la periferia) vive en el exilio de su externalidad, «extirpado» de las nuevas cartografías de Modernidad (Iarocci, 2006: 1-52). Con esta narrativa en mente, se deduce que el fantástico llega a España como préstamo mal utilizado, una importación, inherentemente tardía o defectuosa, de las ideas extranjeras. El truismo de estos planteamientos resulta casi

cómico, si no diera forma y base al prejuicio. Se llega tarde a lo que otro espacio fijó en torno a su capricho y se malentiende cuanto dicho centro ya estableció, por sí solo, como norma o paradigma, al servicio de su autolegitimación.

No ha de extrañar que, a partir de estos presupuestos, los estudios de campo hayan privilegiado una forma de validación extrínseca, pues, para estudiar el fantástico español del XIX, el crítico solo necesita cotejar del corpus peninsular con el tratamiento de lo fantástico de los maestros del género, principalmente Hoffmann y Poe y ver qué sucede. Desde esta metodología refleja, se confirma cuando ya se anunciaba como sesgo hermenéutico, a saber, la inadecuación necesaria de cuanto ya se emplazaba como derivación desde la periferia. El fracaso inherente a este método de trabajo debería resultar evidente, pues todo cuanto mida a partir de los meridianos de prestigio está abocado a subrayar el carácter de copia de un texto a partir de su estímulo de origen. No podría ser de otro modo. Parafraseando a Antonio Machado, cuanto el investigador pueda registrar desde tales expectativas, nunca serán las voces propias sino el eco de voces ajenas, porque, consciente o inconscientemente, son estas voces ajenas, desde una lógica de trasplante, las que realmente se busca rastrear y se quisiera poseer en solar propio. Se aspira a encontrar a un Hoffmann o un Poe español y se termina por registrar su bastarda descendencia. Este método de validación refleja constata, tautológicamente, la precedencia de modelos hegemónicos y el carácter necesariamente retardatario, derivado e impuro de aquellas tradiciones cuya posibilidad de agencia ni siquiera, en momento alguno, se llega a tomar en consideración.

Una referencia representativa de este método de análisis del género fantástico se observa en el balance, continuamente reciclado hasta nuestros días, de Mariano Baquero Goyanes:

> He aquí un género muy característico del siglo XIX, y que sin embargo en España no tuvo demasiados cultivadores; muy inferiores estos, desde luego, a los grandes creadores del género: Hoffmann, Chamisso, Nodier, Allan Pöe [sic], etc.
>
> El cuento fantástico viene a ser algo así como el cuento por excelencia […]. El cuento fantástico español nace como una imitación de los cultivados en otros países, especialmente los de Hoffmann. (*El cuento español*, 1949: 235-236)

El párrafo resulta revelador en dos aspectos fundamentales. Por un lado, Baquero Goyanes desliza la importancia instrumental que desempeña el rastreo del género fantástico en la literatura. En tanto que expresión característica de las formas estéticas del XIX y del subgénero del cuento, lo fantástico sirve como un parámetro de validación fundamental a la hora de fijar la pertenencia legítima o no a determinadas corrientes, movimientos (como el romántico) e historizaciones concretas. Tener un

fantástico presumiblemente pobre tiene como consecuencia una relegación fuera de los espacios de modernidad asignados por las naciones modernas. Por otro lado, el párrafo es generoso en prejuicios sobre el fantástico español, del que se nos dice, sin que sean aparentemente necesarios argumentos de algún tipo, que apenas tuvo cultivo, que fue una imitación del de otros países y que, en último término, dio curso a cultivadores muy inferiores a los de otras naciones. El sesgo sería risible, si no fuera por sus continuos retornos, como idea zombi, en la crítica actual.[3]

El planteamiento de Baquero Goyanes que data de 1949, reaparece en autores posteriores como Juan Paredes Núñez, hasta aterrizar en el corpus crítico fundamental del fantástico español, llevado a cabo por David Roas (2002: 11). A partir de la narrativa canónica oficial, gestada en torno al magisterio de E. T. A. Hoffmann y de Edgar Allan Poe, Roas explora cómo los tratamientos de ambos autores, en relación con lo fantástico, dan forma al cultivo del género en la península durante el siglo XIX. En los libros *Hoffmann en España* y *La sombra del cuervo* se reitera un mismo método de estudio, que busca constatar si las obras españolas «'transpiran' una misma forma de entender el género» (2002: 15; 2011: 22). En principio, el planteamiento parece tan sensato como inocente. Sin embargo, esta impresión acrítica se enturbia tan pronto como cuestionamos en torno a qué modelo buscamos una misma forma de expresión y por qué tal paradigma debe ser único y no diverso (ni en el espacio ni en el tiempo). El tipo de expectativas que trasluce este tipo de estudios linda, si es que no se enraíza, en territorios peligrosamente próximos a los estudios de influencia. En ambos libros, Roas rastrea aquellos textos españoles que trabajan con lo sobrenatural «de un modo semejante al que lo estaba haciendo Hoffmann y otros extranjeros del momento» (2002: 16) o «de un modo semejante al que realiza Poe en sus relatos» (2011: 22). Los referentes en torno a los cuales se mide o visibiliza el corpus peninsular del XIX proceden de tradiciones y espacios consignados fuera de su territorio. Cualquier paradigma propio resulta desde este enfoque absolutamente invisible. Es más, a partir de esta metodología refleja, se reafirma el prejuicio que colgaba sobre la producción fantástica española de la primera mitad de siglo.

> Ya fuese por la mala comprensión del género, por las reservas de carácter ideológico o moral hacia el cultivo de lo fantástico o por la falta de preparación para ello (escepticismo, irracionalidad), la baja calidad es una característica evidente de la mayoría de los relatos de [la primera mitad del XIX], simples (malas) copias de obras extranjeras. (1997: 99-100)

[3] El concepto de ideas zombis procede de los estudios político-económicos, sin embargo resulta útil aun fuera de este ámbito. Por idea zombi, Paul Krugman concibe: «ideas that should have been killed by contrary evidence, but instead keep shambling along, eating people's brains» (2020: 3).

He aquí el corolario lógico a que desembocan las expectativas exógenas de los estudios de campo. Puesto que el método de estudio que se usa se asienta en una lógica de irradiación e internalización de moldes externos, cuanto se termina por documentar en las letras peninsulares es precisamente la condición derivativa, como imitación o copia de mala calidad, de aquellos modelos cuya inmensa calidad ya se daba por supuesta. En tanto que se documenten en el terreno de lo peninsular los reflejos de otras literaturas, no saldremos del espacio metodológico del prejuicio. En tanto que sigamos identificando, de modo conductista, el estímulo del canon exógeno heredado (sea Hoffmann o Poe) con su respuesta en la literatura propia, no habremos hecho otra cosa sino registrar las «malas copias» producidas por tradiciones periféricas del XIX como la española.

Conviene también recordar la impostación de los marcos temporales comúnmente empleados. Con el género fantástico, como sucede con movimientos tales como la Ilustración o el Romanticismo, la crítica opera desde la naturalización de una «*hybris* de punto cero» (Castro-Gómez, 2005), un conjunto simbólico de fechas que funcionan como *tempus post quem* de una novedad absoluta, más allá del cual no existe registro posible. Desde la cronología diseñada por las nuevas naciones dominantes de la segunda ola de modernidad, ahora formalizada desde el norte europeo durante los siglos XVIII y XIX (Dussel: 13; Mignolo: 55-57), se constituye una frontera parteaguas radical, que tiene como objeto el borramiento de una serie de continuidades temporales que sirven a la autolegitimación de unas determinadas naciones poderosas y la postergación de las demás. Especial saña era precisa para desplazar aquellas naciones que habían encabezado la primera modernidad (como España o Portugal) y cuya memoria hegemónica convenía defenestrar. En síntesis, a partir del trabajo de esta discontinuidad en el tiempo, se formaliza el exilio y relegación del aporte español e hispánico fuera del orden de modernidad.

Retornemos a la historia oficial que sinteticé al comienzo. El meridiano histórico de 1827 (en torno a la recepción de Hoffmann) está profundamente entroncado en una visión de la historia, en la que participan unos arquitectos muy concretos: Reino Unido, Francia y Alemania. El hecho de que estos mismos actores funcionen como protagonistas de las narrativas de segunda modernidad dista de ser casual. En realidad, lo uno es clara consecuencia de lo otro. En tanto que las naciones hegemónicas del período impongan una visión concreta de novedad, todo cuanto establezcan como «moda» servirá al objeto de validar su posición de liderazgo histórico. A partir de esta frontera imaginaria, de esta división parteaguas, el escritor español del XIX ve cualquier prefiguración del género en su propia tradición como algo que no tiene cabida. Al mismo tiempo, este diseño permite el gesto irónico y oportunista del saqueo y apropiación, por parte de las nuevas tradiciones hegemó-

nicas, de los textos y motivos de lo sobrenatural que llevaban poblando las letras españolas.

En ningún lugar es más visible esta incongruencia estratégica que en esta cita, frecuentemente revisitada, de Rafael Llopis, en la que se establece lo siguiente: «[a] falta de raíces propias, la literatura fantástica española fue principalmente extranjerizante desde sus mismos orígenes» (1974: 319). Fuera de contexto, este pasaje semeja atribuir a una supuesta ausencia de tradición propia el carácter necesariamente importado de buena parte, si no todo, del fantástico español. Sin embargo, tal lectura se complica cuando revisamos el contexto que precede y sucede a este pasaje. Llopis admite el modo constante con el que el romanticismo «extranjero» (Radcliffe, Lewis, Maturin, Gautier, Merimée, Irving, etc.) se nutrió de temas fantásticos tomados de leyendas, mitos y terrores españoles en el XIX. Insiste que el carácter extranjerizante del fantástico español no se debía a una falta de temas ni de tradiciones propias. Pero, entonces, resulta difícil sostener esa presunta falta de raíces propias. El forzado ejercicio de alambrista que refleja Llopis solo puede atribuirse a la sujeción de la frontera temporal impuesta por la segunda modernidad noreuropea. España no tiene raíces propias, porque aquellas que podrían contar, realmente no lo hacen: están más allá de los meridianos temporales o de los marcos teóricos hegemónicos que pudieran registrar su existencia. Irónicamente, el acto de apropiación extranjera, en cambio, sí funciona como parangón del fantástico hegemónico o canonizable. Ellos sí conocían bien el fantástico que ellos mismos crearon. Por supuesto.

2. Condiciones de autonomía: el galocentrismo teórico

Uno de los principios quizás más desatendidos de la teoría de Casanova deriva de sus consideraciones sobre el principio de autonomía que caracteriza a los centros de cultura: «The most independent territories of the literary world are able to state their own law, to lay down the specific standards and principles applied by their internal hierarchies, and to evaluate works and pronounce judgments» (2004: 86). Por el contrario, tradiciones segregadas fuera de las cartografías de modernidad, como la española en los siglos XVIII y XIX, han de aceptar la condición necesaria de una falta de agencia histórica:

> Spain became the very emblem of a proximate 'non-modern' within the imagination of the West […]. The common denominator throughout this legacy of representation, from the eighteenth century forward, was the effacement of any sense of Spanish historical agency. (Iarocci, 2006: 38)

En tanto que nación «no-moderna», España no tiene voz a la hora de proponer alternativas a los diseños preestablecidos por las naciones culturalmente hegemónicas.

Cuando trabajamos el género fantástico tiende a obviarse qué tradición realmente funciona como lugar de enunciación o taller de construcción de modas artísticas y literarias. La presunción de universalidad, con la que se obvia este punto, no debe llamarnos a engaño. Tal como reconocen diversos críticos, cuanto hemos dado en llamar fantástico es, en realidad, un término y una invención francesas (Steigerwald, 2008: 336). Dicho de otro modo, se trata de un concepto que adquiere pleno sentido dentro de un ecosistema terminológico concreto, de origen francés (Calvino, 1997: VIII).

A partir de este reconocimiento, no debe extrañar que el hito teórico definitivo para la delimitación del fantástico, respecto a categorías ficcionales anejas, se constituya, obviamente, en Francia. En claro paralelismo al papel desempeñado por París en la formalización de un concepto estético en el siglo XIX, ha sido la teorización por vía francesa la que ha establecido formas correctas e incorrectas de entender el género. Asimismo, dentro de la teorización francófona podemos deslindar dos paradigmas diacrónicos influyentes: las definiciones que formalizaron inicialmente el fantástico en el siglo XIX y las que, más recientemente, se gestaron como respuesta a las ideas de Tzvetan Todorov.

Desde el punto de vista histórico, la primera definición hegemónica fue llevada a cabo por un grupo de intelectuales franceses, entre los que se destacó Jean-Jacques Ampère (Payán, 2022: 58-59). Es a este notable crítico romántico a quien debemos la identificación entre la noción de «cuento fantástico» y el tipo de cuentos sobrenaturales que practicaba Hoffmann y que inscribía lo imposible en ambientes cotidianos (Roas, 2022b: 167-169). Por vía francesa, queda, pues, establecido un horizonte de expectativas para el cuento fantástico de estirpe hoffmanniana, basado en «la representación de un mundo dual, compuesto de un orden natural y otro sobrenatural, ambos evocados de manera realista» (Cummiskey, 1992: 32; la traducción es mía).

Dada la posición de autonomía de Francia, dicho marco teórico llega a gozar aún hoy día del privilegio de una posición paradigmática. Tanto es así que cuando, en 1997, David Roas acomete una valoración de la recepción de lo fantástico en España en la primera mitad de siglo, lo hace con el paradigma francés como único meridiano indiscutible. Al contrastar la definición gala con las que manejan los autores españoles, concluye que estos últimos no alcanzaron a comprender bien el género. Roas aventura distintas hipótesis para explicar esta «errónea comprensión de lo fantástico» (1997: 97). Entre ellas, baraja las abundantes reservas de carácter

moral, la consideración esencialista del realismo como expresión propia del alma nacional y el impacto de los prejuicios que circulaban sobre el alcoholismo y locura de Hoffmann (como después lo harán alrededor de Edgar Allan Poe). Roas retoma, además, el argumento de Llopis (1974: 318-319) sobre la falta del escepticismo necesario para un tratamiento estético de lo sobrenatural e incluso la baja alfabetización (los cuales, dicho sea de paso, confieren al caso español de una suerte de defecto excepcionalista, como si no afectasen en realidad a todo espacio cultural fuera del *petit comité* de las naciones culturalmente hegemónicas). Con todo, aún después de esta enumeración de posibles factores, Roas admite no estar del todo satisfecho con tales hipótesis y manifiesta su extrañeza:

> Sorprende, pues, que en unos años en que España iba a remolque de Francia en todo lo literario, no llegasen a nuestro país, o por lo menos no tuvieran eco, las opiniones de los críticos galos, haciendo ver a nuestros críticos los entresijos de los relatos fantásticos. Una cuestión para la que aún no tengo explicación. (1997: 99)

Este párrafo ejemplifica los problemas fundamentales que derivan de la naturalización de meridianos hegemónicos. Se admite el eje vertical en las relaciones entre Francia y España (el hecho de que esta última fuese a remolque de la primera), pero no se cuestiona su origen ni se problematizan sus consecuencias. El pasaje refleja el deseo aspiracional de que los críticos españoles reflejen las ideas de Francia; de ahí la velada insatisfacción que traslucen sus comentarios. El lapsus jerárquico es tan ostensible que se ilustra casi como una imagen de poder que evoca la relación entre maestro y alumno, pues son los críticos galos quienes deben «enseñar» a los críticos españoles, estos infantilizados, los entresijos de lo fantástico y su correcta interpretación.

Más adelante, Roas aventurará en su tesis doctoral que la causa final de la anomalía peninsular se debe a una «falta de competencia literaria» por parte de los críticos españoles (*La recepción de la literatura fantástica*, 2000: 346-351). La retórica del excepcionalismo deficitario español lejos de disiparse se acentúa. La asunción es clara: si los críticos españoles llegaron a conclusiones distintas de los franceses es únicamente por ignorancia, por atraso, por no entender la sofisticación de ideas que venía del país vecino. En ningún momento, en este tipo de planteamientos se reconoce una posibilidad diferente: a saber, que hubiese diversas conceptualizaciones del género históricamente legítimas y que existiese una voluntad de agencia, no derivada de un déficit de comprensión sino de un deseo deliberado, simplemente, de hacer otra cosa. Todavía en 2022, Roas, si bien ahora con mayores matizaciones, sigue revisitando este tipo de razonamientos:

> Si bien es innegable el éxito que los cuentos de Hoffmann tuvieron en España en la primera mitad del siglo XIX […] lo cierto es que su influencia directa sobre los escritores de dicho periodo se dejó notar muy poco. Como he demostrado […] en 2002, los autores españoles, a diferencia de sus colegas franceses, tardaron en adoptar la nueva forma de entender y cultivar el género que representaba Hoffmann. (2022: 251-252)

El párrafo no miente, pero elude una conciencia autocrítica. A diferencia de los colegas franceses que erigieron el constructo cultural de lo fantástico a partir de su posición de autonomía, muchos autores españoles se resistieron a adoptar su conceptualización del género. Pero, ¿por qué debía ser de otro modo? Tomando en cuenta el resentimiento histórico hacia Francia, tras la invasión napoleónica de principios de siglo, no debe extrañar que los autores españoles del XIX fueran más receptivos a otros paradigmas distintos de los franceses o que aprovecharan la diversidad conceptual diseminada por los líderes geoculturales, sabiamente conjugada con un lenguaje propio y un entronque en la tradición nacional, para construir sus propios paradigmas. He aquí otro sesgo de la crítica, pues, aunque existieron bien documentadas, diversas formas de concebir lo fantástico se estima que solo una de ellas, por vía francesa, debe funcionar como meridiano referencial.

3. Vías de reformulación en el contexto de rivalidades transnacionales

El trabajo de Casanova subraya el modo con el que las rivalidades transnacionales dan forma no solo a un sistema de jerarquías posteriores (cánones literarios), sino también a los desarrollos nacionales. En el caso del género fantástico, como el de tantas manifestaciones del XIX, su nacimiento esta intrínsecamente vinculado a la pugna por la modernidad entre las naciones hegemónicas (Francia, Reino Unido) o emergentes (Alemania, Estados Unidos, Rusia) que dominan en este período. Un hito histórico visibiliza el carácter contencioso del que nació lo fantástico.

Pese a la centralidad de Francia en la construcción del género, la primera definición de lo fantástico como rubro de una nueva manera de practicar la ficción sobrenatural vinculado al estilo de Hoffmann, se produce en 1827, de parte de Walter Scott. El fantástico francés se construye como respuesta, oportunista y solo teatralmente virulenta, a la reseña que el novelista escocés hizo del escritor alemán. Más adelante será de nuevo Francia quien fagocite la novedad de la cuentística de Poe como plataforma para una redefinición del campo. Nada de este entramado sería visible sin el rescate de una fiera competencia de signo transnacional. En el caso de España, observadora desde la distancia de esta pugna, este contexto de rivalidades suponía también una oportunidad, pues le permitía posicionarse de manera rebel-

de contra los modelos recibidos y para posibilitar enfoque híbridos, moldeados a su antojo.[4] En el duelo establecido entre Reino Unido y Francia por imponer una visión de lo fantástico, los escritores peninsulares tenderán a privilegiar, de manera pragmática, aquellas ideas que mejor se avengan a sus proyectos de nacionalización. La decisión de privilegiar a Scott frente a las teorizaciones francesas, no solo correspondía a un cierto confusionismo, sino a deliberada posición de diferencia.

Recordemos la definición de lo fantástico que propone Walter Scott. Según el novelista escocés, este nuevo modo literario, generado por los escritores alemanes, se singulariza por una fantasía sin ataduras. Se trata de una expresión desbocada que rehúsa la instrumentalización alegórica o moral a la que estaban acostumbrados muchos lectores de la época. El éxito de las ideas de Scott se plasma por vía de la traducción al español en 1830. En la versión española, se define el fantástico como «un género donde la imaginación se abandona a toda la irregularidad de sus caprichos», poblado de las más raras y burlescas combinaciones de escenas y en el que «nada se encamina a modificar lo que es absurdo y repugnante a la razón» (1830: 16-17). Críticos como Roas emparentan la definición de Scott con la categoría estética de lo grotesco (2022b: 297). Podríamos también avecindarla incluso a manifestaciones posteriores como la ficción kafkiana, el realismo mágico, el surrealismo o incluso la literatura del absurdo.

El olvido del papel desempeñado por las rivalidades transnacionales permite que se dé por hecho una versión de la ortodoxia teórica. Así, por ejemplo, Roas considera no solo que la formulación de Scott es errada o equívoca, sino que debe atribuirse a su influencia en España el que numerosos autores practicaran el fantástico como excusa para el cultivo de una extravagancia descarriada. Ninguno de tales argumentos tiene peso, especialmente si despertamos de la hipnosis a que nos somete del meridiano cero de las formulaciones por vía francesa. Para empezar, Scott no podía «malinterpretar» cuanto todavía no existía como construcción cultural pública y clara. El novelista escocés simplemente vierte su opinión personal sobre el estilo de Hoffmann. Sus juicios, pese a no estar exentos de sesgos, no eran necesariamente equivocados. La producción hoffmanniana no había sido ajena al cultivo de una estética grotesca, de ahí que todavía se lo estudie en este campo (Kayser, 1963: 68-81; Bakhtin, 1984: 37). Cuanto Roas estima como error, desde un punto de vista histórico, se reduce a una posición de diferencia. Scott piensa diferente a los críticos franceses y, como es esta última la que termina imponiéndose, es por ello por lo que se le atribuye una mala comprensión del género.

[4] Es decir, para «separarse», en el sentido agente que nos recuerda María Lugones. Frente a una separación colonial o hegemónica que estigmatiza a la nación subordinada, también esta se puede valer de la separación como mecanismo de defensa. (Lugones, 1994: 460-479).

Tampoco debemos dar por hecho que los autores españoles se limitaron a internalizar pasivamente las ideas de Scott. En el lapso temporal que me interesa, entre 1824 y 1842, podemos documentar todo un espectro de formalizaciones propias. Algunas de ellas, como la que José María Blanco White postula en 1824 (aunque en relación al rubro algo más amplio de las ficciones inverosímiles), declaran tempranamente la posibilidad de nacionalizar las nuevas direcciones de la fantasía y la ficción sobrenatural a partir de un entronque con referentes propios. En el caso del liberal sevillano el modelo propuesto son las ficciones sobrenaturales don Juan Manuel (*enxiemplum* XI) y la herencia tomada de los árabes españoles. Las consideraciones de Blanco White, al quedar fuera del *tempus ad quem* de la crítica, se han visto soslayados, pero apuntan a una posición diligente y activa por parte de algunos escritores españoles en la construcción misma de lo fantástico, ya previa a la formalización exógena iniciada tres años más tarde.[5]

Más adelante, en 1839, en las reseñas producidas por Salvador Bermúdez de Castro y Enrique Gil y Carrasco, queda patente un conocimiento estratégico tanto de las definiciones por vía francesa como de la definición de Scott. Ambos autores no solo registran la definición dual que investigadores como Cummiskey (1992: 32-33) identifican como horizonte compartido en la crítica francesa, sino que también responden a las ideas y prejuicios expresados por Scott sobre el estilo de E. T. A. Hoffmann. En ambos casos, los reseñistas no se limitan a importar definiciones exógenas, sino que las filtran a partir de un lenguaje propio, con consideraciones de propio cuño y, de nuevo, con filiaciones pragmáticas en la literatura autóctona (como la que contrapone la vernácula raíz de Calderón de la Barca con la hoffmanniana, que nutre a las letras germánicas). Incluso más adelante, cuando José Zorrilla, en el prólogo a «La Pasionaria» (1841: [7]) y Antonio Ros de Olano, en su relato «El escribano Martín Peláez» (1841: 288), ironizan sobre el género, lo hacen con un pie en el reconocimiento del estímulo externo y con otro en el deseo de hacer otra cosa. El recurso del humor no debe verse como insuficiencia o falta de conocimiento, sino como una implícita manifestación de desafío que era poderosamente consciente de la posición marginal de las letras españolas en el concierto europeo.

Las «remotísimas consonancias» que, según Enrique Gil y Carrasco definen el tejido simbólico del fantástico hoffmanniano (1839: [1]), reaparecen en el lapso temporal que me ocupa en las reflexiones de Ildefonso Ovejas de 1842. Con miras

[5] Si bien todas estas referencias fueron descubiertas por David Roas (2022b: 253-256, 259-264; 268-271; 291-299), en mi reciente libros, *Los conjuros del asombro*, las enmarco desde un nuevo punto de vista. Las estimo no solo como hechos aislados, que, con frecuencia, sirven como argumentos para sostener la errónea comprensión peninsular hacia lo fantástico, sino como hitos reveladores de un deseo de reformulación nacional (Payán, 2022: 105-151). Por razón de espacio, aquí me limito a consignar las conclusiones de aquel trabajo.

a explicar el arriesgado modo con el que Antonio Ros de Olano articula su cuentística fantástica, Ovejas ofrece una definición del género que, ya desde su lenguaje, funciona como espejo del carácter inestable y tornadizo de su esencia. Para Ovejas, el fantástico se caracteriza por un diseño episódico, en cuadros aparentemente inconexos, pero que se ven unificados por un mismo concepto ([2]). Valiéndose de las vagas simbologías que singularizan en su opinión este nuevo género, Ovejas representa lo fantástico como una serpiente «que cambia de forma como de camino» y como la vida inestable de «un vapor cuajado en nube» ([2]). Si algo ofrecen todos estos autores en su conjunto es un fresco de ideas originales, no tomadas de otros, no un reflejo vicario de una externa oratoria, sino una manera propia de concebir el género. Es solo su diferencia respecto al meridiano cero de la formalización por vía francesa, que este corpus se afinca en los márgenes del extravío o la excentricidad (en su sentido etimológico).

El triunfo final del paradigma francés, de manera retroactiva, borra la diversidad conceptual que arrojó este período. En un contexto reciente, la fundamentación francófona aparece representada por el influyente trabajo de Tzvetan Todorov. Es a él a quien, con justicia, se atribuye el despegue de los estudios sobre lo fantástico que comienza en 1970. En su famosa *Introduction*, el crítico franco-búlgaro ambiciona demarcar, por medio de un régimen de oposiciones de claro origen estructuralista, el territorio privativo que caracteriza el género. A su juicio, este se singulariza por el efecto de incertidumbre creado en el lector, cuando este se ve imposibilitado para elegir entre una interpretación racional y una aceptación de los hechos sobrenaturales que irrumpen en un mundo como el nuestro. Frente a un fantástico puro, que estima harto inestable, Todorov propone dos espacios colindantes: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. Lo fantástico vive en este espacio liminar, en ese umbral de indeterminación en el que lo imposible no puede verse explicado ni por medio de la razón ilustrada ni por medio de credulidad irracional. Más adelante retornaré a la insostenible retórica de la pureza que se filtra en la teorización todoroviana. En este punto, quisiera retornar al problema planteado al comienzo de esta sección.

Cuando el trabajo de Todorov salió a la luz, motivó encendidas críticas de numerosos investigadores y cultivadores de los géneros de ficción no mimética. No podían entender cómo un teórico de la talla de Todorov podría concebir lo fantástico de un modo tan restrictivo. Parte de esta confusión, surgía en realidad de una miopía de carácter cultural y de un error translaticio, pues cuanto venía Todorov a definir no era, ni podía ser, equivalente a términos análogos en otras lenguas o culturas.[6]

[6] Conocido es el caso de Stanisław Lem, quien, en airadas réplicas, venía a denunciar, entre otros olvidos, la postergación de la ficción científica en el estudio de Todorov. Tanto esta controversia como muchas de las que

El fantástico francés o *fantastique* no podía recubrir cuanto en otros espacios se aplicaba, en general, a la fantasía en sentido lato. La definición todoroviana asumía, etnocéntricamente, como universal, por acto u omisión, cuanto en realidad pertenecía a un horizonte cultural preciso.[7] Es más, la restricción de marco obedecía asimismo a unos parámetros históricos muy determinados. Según arguye Nathalie Prince, el paradigma concreto que Todorov aspiraba a territorializar ni siquiera resultaba abarcador, pues giraba en torno a un marco temporal concreto: el contexto positivista del «fantástico clásico» francés, que arranca de la segunda mitad del XIX en adelante (2015: 48). Ahora bien, si tomamos en consideración las reservas de estos autores, se explica por qué el fantástico todoroviano ha sido tan difícil de encajar en tradiciones distintas de la francesa y en períodos distintos a los sirvieron como horizonte para el investigador. La definición todoroviana, pese a su postulación deductiva, es producto inductivo del tipo de textos que trataba de teorizar. Es, asimismo, el asidero final del meridiano cero de la teorización fantástica. Todos los intentos por encajar la literatura española (o la latinoamericana) en este molde han estado lógicamente condenados al fracaso. Ya José B. Monleón lo advertía en el prólogo a su compilación de trabajos sobre el fantástico en el mundo hispánico en la revista *Mester*.

> Uno de los principales obstáculos con que se encuentra el estudioso de lo fantástico en España y América Latina es la falta de un marco teórico apropiado. Esta afirmación puede parecer paradójica dada la abundante presencia de estudios literarios. El problema, sin embargo, reside en que la casi totalidad, de los paradigmas establecidos han surgido de aproximaciones basadas en experiencias ajenas, en ejemplos literarios por lo general extraído de Inglaterra, Francia o Estados Unidos. Así, el crítico español o latino-

siguieron más adelante obviaron algo central: que el objetivo conceptual del estructuralista franco-búlgaro no era ni la ficción de fantasía (*high fantasy,* fantasía épica, *space opera,* etcétera), ni subgéneros como la ciencia ficción. Se limitaba a formalizar un marco teórico para determinado tipo de ficciones en un contexto cultural preciso.

[7] Ello explicaría por qué el censo referencial de su trabajo prioriza fuentes francesas. Entre los autores en dicha lengua, Todorov incluye a Honoré de Balzac, George Bataille, William Beckford, Jacques Cazotte, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Prosper Mérimée, Charles Nodier, Gérard de Nerval, Charles Perrault, Jan Potocki, Auguste Villiers de L'Isle Adam. Suponen un total de 12 autores. Deben añadirse a la nómina los trabajos como traductores de Antonin Artaud, Charles Baudelaire, Antoine Galland, Théophile Gautier, M. le Corbeiller, Adolphe-François Loève-Veimars, Jacques Papy y Alexandre Vialatte. A ello debemos también añadir la inclusión de Paul-George-Castex como primer gran antólogo del *fantastique* en el mundo. Todos los textos citados proceden de fuentes en lengua francesa, incluso cuando los autores produjeron su obra en alemán (Achim von Arnim, E. T. A. Hoffmann, Franz Kafka), inglés (Agatha Christie, John Dickson Carr, Edgar Allan Poe, Robert Sheckley), o ruso (Nicolai Gógol) (Todorov, 1970:185-186). Cuando se compara la representación francesa con el resto de las naciones (y nos limitamos únicamente aquí a la creación) el balance es de doce frente a ocho. De esos ocho, solo marginalmente Arnim, Hoffmann y Poe entran propiamente en el marco teórico definido por Todorov con un puñado de textos; los demás sirven para ejemplificar otras formas ficcionales como el relato de detectives (Agatha Christie, John Dickson Carr) o de ciencia ficción (Robert Sheckley). Como se puede observar, el fantástico todoroviano se asienta en un corpus completamente hegemónico y eminentemente francés (original o traducido). En él no tienen cabida ni un solo autor en lengua española, pero tampoco nos llamemos a engaño; tampoco se incluye a autores correspondientes a ninguna tradición de la periferia o semiperiferia cultural del XIX.

> americano, armado de, por ejemplo, su batuta todoroviana, se dedica a «re-conocer» sus propios textos, constatando la presencia o ausencia de los elementos definidores… En el proceso, sin embargo, los modelos teóricos quedan intactos, intocados e intocables. ¿Y no podría ser que fueran precisamente estos modelos los que deberían ser cuestionados a partir de una producción —de una materia prima— menos excluyente…? (1990: [1])

Estimo que la apreciación de Monleón no solo es exacta, sino de una clarividencia extraordinaria, pues ya aquí anticipa, como fértil semilla, la línea de argumentación que aquí expongo. Según nos recuerda el autor, de manera consuetudinaria, el método de trabajo de la crítica ha consistido en encajar la producción española (así como la de otras naciones) en el marco de teorías como la de Todorov. Con excepción del pasaje anotado, la inercia ha llevado a la plana mayor de investigadores a una forma de validación extrínseca, no basada ni en la experiencia peninsular ni del todo congruente con su contexto histórico.

4. Cegueras hegemónicas y balance final

Al teorizar sobre lo fantástico, la crítica hegemónica francesa lo hace desde una posición de privilegio que les imposibilita para ver las estructuras de poder desde las que erigen sus propias voces. Como señala Casanova: «They are blind almost by definition: their very point of view of the world hides it from them, for they believe that it coincides with the small part they know» (2004: 43). Solo quienes padecen la inequidad de tales estructuras, fundamentadas en un colonialismo cultural comprenden claramente, por experiencia propia, sus efectos. Los escritores españoles del XIX, pese a no ubicarse en un territorio de colonialidad o post-colonialidad fáctica, se sabían en los márgenes de la cultura (Iarocci, 2006: 42). Dicha conciencia da forma al perfil elusivo y rebelde con el que participan en las expresiones de Modernidad, como es lo fantástico.

En el lapso de 1824 a 1842, que hemos visto motejada como copias de mala calidad del genio de otras literaturas, España produce un corpus meritorio que explora lo imposible irracionalizable en contextos realistas con una ambición de diferencia. Ya fuera desde el ángulo de lo insólito auto-orientalista (José María Blanco White, Jorge Montgomery, Serafín Estébanez Calderón), la comedia de magia (Juan de Grimaldi, Juan Eugenio Hartzenbush, Bretón de los Herreros), la recuperación del motivo donjuanesco (José de Espronceda, José Zorrilla), la literalización de «la vida es sueño» calderoniana (Duque de Rivas) o desde la excentricidad grotesca (Antonio Ros de Olano), las letras peninsulares buscaron espacios con los que experimentar con el sincretismo de realismo y preternaturalismo que caracterizaba

a lo fantástico durante la primera mitad de siglo. Su vocación diferencial, lejos de merecer olvido, supone la necesaria levadura para la creación de obras posteriores de enorme valor: las antinovelas de Antonio Ros de Olano y Rosalía de Castro, así como los relatos cuestionadores de la muerte de Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, Gaspar Núñez de Arce o Juan Valera entre muchos otros (Payán, 2022: 153-334). Nada de esto registra su valor o sobrevive el cedazo de expectativas de validación exógena.

Si bien la ceguera hegemónica o el ángulo ciego de la hegemonía explica el olvido con el que críticos como Todorov dan por universalista su modelo etnocéntrico, resulta más complicado justificar por qué esto ha seguido siendo así en el caso del peninsularismo. Tal vez se deba al estatus posthegemónico de España (y los retornos al apego de una vieja retórica colonialista) o a su posicionamiento intermedio (Braudel, 1984: 39) entre núcleos y periferias de la tribuna europea en momentos constantes de la historia reciente lo que haya propiciado la internalización incuestionada del discurso hegemónico externo. En cualquier caso, a diferencia de la vitalidad de las agencias descentralizadoras que han movilizado los marcos post y decoloniales en las tierras hermanas de Latinoamérica, el discurso académico español ni semeja ser consciente de la subordinación de su aporte en capítulos concretos de su historia, ni da la impresión de querer aceptar el vínculo que conecta la visibilidad cultural de determinados autores y obras con dinámicas geoculturales de poder.

Tampoco ayuda a ello el que, desde el territorio del comparativismo, se eluda la conciencia de tales estructuras. Cuanto ya Wellek establecía en 1959 como problema (2009: 162-170), al cuestionar la identificación metodológica entre comparativismo y rastreo de influencias, no parece haber sido del todo superado. Es por ello que visiones transnacionalista autoconscientes, como la de Casanova, pueden constituir herramientas útiles de desautomatización y de conciencia crítica. La perpetua crisis atribuida a los estudios comparativos no dejará de ser tal hasta que libere las ataduras de sus expectativas de validación canónica.

Todavía el 22 de octubre de 1884, pese al propósito de crear un día universal, los delegados de la Conferencia de Washington hicieron expreso el necesario respeto de las temporalidades locales y nacionales (Higgit y Dolan, 2010: 35). El impulso colonial terminaría borrando, con el tiempo, esta aceptación de la pluralidad. ¿Quién acaso recuerda que mucho antes del meridiano de Greenwich existió otro en España, en la isla del Hierro? De modo análogo, los referentes propios, así como la justificación que motivaba las condiciones de rebeldía frente a la imposición de la subalternidad, del fantástico peninsular del XIX se han visto prácticamente borrados. Desde las ficciones de pureza de la taxonomía, quedan fuera de foco, des-

ajustadas, las especies de la diferencia. Del mismo modo que el ornitorrinco desafía las convenciones de nuestras clasificaciones biológicas (Eco, 1999: 89-98, 120-122), numerosas especies literarias se han visto postergadas a causa de su infravaloración como excéntricas desviaciones azarosas, para las cuales no se ha buscado, con empeño, una justificación no sesgada.

En relación con los diseños de periodificación, Jacques Le Goff admite que su objeto se dirige a la construcción de «una imagen continua y global del pasado», que terminamos por llamar historia (2016: 28). De modo análogo, desde la complicidad entre teoría e historización, los estudios de campo han operado desde una ambición de uniformidad. Nadie duda de la necesidad operativa de cortes o meridianos referencias con las que ordenar nuestra aproximación a la realidad. Nadie cuestiona los peligros de la balcanización extrema. Sin embargo, en tanto que los cortes provengan de validaciones jerárquicas o sirvan como justificación para una única visión de la historia, para una imagen continua de los diseños avalados por las estructuras de poder, que, como talla universal, realmente solo encaja en los contornos de determinados paradigmas, realmente no habremos participado en la construcción de una historia fiel con la diversidad, ni justa. Es más, si el propósito de los estudios del fantástico peninsular va encaminado a la valorización de un patrimonio, a día de hoy podemos decir que el balance general es agridulce, pues tiende a perpetuar un autosabotaje reestigmatizador e inefectivo de cara a la reapreciación de producciones fantásticas como la española del XIX.

Como arguye Eviatar Zerubavel: «Classifying presupposes an ability to ignore "trivial" differences among variants of the same mental entity, and what often looks like an inability to differentiate may very well be a deliberate disregard for negligible differences that "make no difference"» (1991: 63). Es en el espacio de la irrelevancia trivial en la que habita buena parte del fantástico peninsular del XIX. Junto al reflejo, también existe la posibilidad hermenéutica de documentar y validar la refracción (Payán, 2022: 105-106), por reutilizar la alegoría visual que ya planteara Rosemary Jackson (1981: 17-18). Es en esta voluntad refractaria en la que se posicionaron las contribuciones teóricas y literarias más caracterizadoras del corpus peninsular del medio siglo. Si no las vemos, si no las vimos, es porque las habíamos condenado de antemano.

Referencias bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail (1984): *Rabelais and His World.* Helene Iswolsky (trad.), Boston: MIT.
BAQUERO GOYANES, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC.

Barrows, Adam (2011): «Modernism and the Politics of Time», *The Cosmic Time of Empire: Modern Britain and World Literature*, Berkeley: University of California Press, pp. 1-21.

Bermúdez de Castro, Salvador (1839): «Los cuentos de Hoffmann», *El piloto* (17 de marzo), pp. [1-2].

Blanco White, José María (1824): «Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles. El sultán de Egipto. Cuento turco imitado en español. Extracto de la obra del príncipe Don Juan Manuel, intitulada El conde Lucanor», *Variedades o Mensagero* [sic] *de Londres*, vol. 1, núm. 5, pp. 413-426.

Braudel, Fernand (1984): *The Perspective of the World,* vol. III. Siân Reynolds (trad.), Londres: Collins.

Calvino, Italo (1997): «Introduction», *Fantastic Tales: Visionary and Everyday*, Boston y Nueva York: Houghton Mifflin, pp. vii-xviii.

Casanova, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. M. B. DeBevoise (trad.), Cambridge y Londres: Harvard University Press.

Castro-Gómez, Santiago (2005): *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816),* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Cummiskey, Gary (1992): *The Changing Face of Horror. A Study in Nineteenth-century French Fantastic Short Story,* Nueva York: Peter Lang.

Dussel, Enrique (1998): «Beyond Eurocentrism: The World System and the Limits of Modernity», *The Culture of Globalization*, North Carolina: Duke University Press, pp. 3-31.

Eco, Umberto (1999): *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*. Alistair McEwen (trad.), San Diego/Nuweva York/Londres: Harcourt.

Gil y Carrasco, Enrique (1839): «Cuentos de E. T. A. Hoffmann vertidos al castellano por don Cayetano Cortés», *El Correo Nacional,* núm. 424 (16 de abril), pp. [1-4].

Goff, Jacques le (2016): *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?* Yenny Enríquez (trad.), Ciudad de México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Higgit, Rebekha y Graham Dolan (2010): «Greenwich, Time and "The Line"», *Endeavour,* vol. 34, núm. 1 (March), pp. 35-39.

Iarocci, Michael (2006): *Properties of Modernity. Romantic Spain, Modern Europe and the Legacies of Empire*, Nashville: Vanderbilt University Press.

Jackson, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres/Nueva York: Routledge.

Kayser, Wolfgang (1963): *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington: Indiana University Press.

Krugman, Paul (2020): *Arguing with zombies. Economics, Politics and the Fight for a Better Future*, Nueva York: W. W. Norton & Company.

Lem, Stanisław (1974): «Todorov's Fantastic Theory of Literature», *Science Fiction Studies*, vol, 1, núm. 4, pp. 227-237.

Llopis, Rafael (1974): *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid: Júcar.

Lugones, María (1994): «Purity, Impurity, and Separation», *Signs*, vol. 9, núm. 2, pp. 458-479.

Mignolo, Walter (2000): *Local Histories/ Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton: Princeton University Press.

Monleón, José B. (1990): «Presentación», *Mester,* vol. XIX, núm. 2, pp. 1-4.

Ovejas, Ildefonso (1842): «Crítica literaria. Cuentos por don Antonio Ros de Olano», *El Correo Nacional* (20 y 21 de enero), pp. [1-3].

Payán, Juan Jesús (2022): *Los conjuros del asombro. Expresión fantástica e identidad nacional en la España del xix*, Newark: Juan de la Cuesta.

Prince, Nathalie (2015): *La littérature fantastique*, París: Armand Colin.

Roas, David (1997): «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo xix», *Lucanor. Revista del cuento literario,* vol. 14, pp. 79-109.

— (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo xix*. Tesis doctoral, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

— (2002): *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid: Biblioteca Nueva.

— (2011): *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo xix*, Madrid: Devenir.

— (2022a): *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, Madrid: CSIC.

— (2022b): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, León: Eolas.

Ros de Olano, Antonio (1841): «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez», *El Pensamiento*, vol. 1, pp. 38-42, 65-68, 97-104.

Scott, Walter (1827): «On the Supernatural in Fictitious Compositions; and Particularly on the Works of Ernest Theodor William Hoffmann», *The Foreign Quarterly Review,* núm. 1, pp. 60-98.

— (1830): «Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas, ó romances», *El espejo de la tía Margarita,* Madrid: Oficina de Moreno, pp. 1-48.

Steigerwald, Jörn (2008): «The Fairy Tale, the Fantastic Tale», *A Comparative History of Literatures In European Languages*, vol. XXVIII, pp. 325-342.

Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Éditions du Seuil.

Wellek, René (2009): «The Crisis of Comparative Literature (1959)», *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*, pp. 161-172.

Wither, Charles W. J. (2017): *Zero Degrees: Geographies of the Prime Meridian*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Zerubavel, Eviatar (1991): *The Fine Line. Making Distinctions in Everyday Life*, Chicago: University of Chicago Press.

Zorrilla, José (1841): «Leyenda cuarta. La Pasionaria. Cuento fantástico». *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, vol. III, Madrid: I. Boix, pp. [7-8].

José Joaquín de Mora contra los principios políticos en el canto VI del *Don Juan* (1844)[1]

Alberto Custodio Romero Vallejo
Universidad de Oviedo

El 4 de mayo de 1835, José Joaquín de Mora escribía desde la Paz a su amigo don Pedro Antonio de la Torre, plenipotenciario del Perú en Bolivia:

> Estoy tan harto de lo que se llama *principios*; he visto cometer tantos crímenes con los principios en la boca; la secta liberal me ha escandalizado de tal modo, y odio tanto la hipocresía, que no puedo todavía resolverme a execrar las líneas rectas, ni las resoluciones firmes (Amunátegui, 1888: 307).

Ciertamente, el escritor gaditano se hallaba, en palabras de su biógrafo Miguel Luis Amunátegui, «enfermo del alma» (1888: 307), padeciendo de la terrible dolencia del desengaño producido por las vicisitudes de su vida agitada y aventurera. «Había perdido esa fe en las doctrinas santas, que inspira bríos en medio de las mayores adversidades» (Amunátegui, 1888: 307).

Mora se encontraba por entonces en Bolivia, donde había llegado en 1834 huyendo del Perú —y previamente de Chile—, tras haber sido acusado de ser cómplice de la primera revuelta militar a favor del presidente Agustín Gamarra y posicionándose en contra del nuevo gobernador. Es fundamental reconocer que el autor gaditano procuraba ganarse la vida como literato y que, además, había tomado la costumbre de intervenir de una forma muy viva en las contiendas políticas que surgían en las nuevas repúblicas hispanoamericanas, así que era bastante normal que acabase escaldado. Como afirma Domingo Amunátegui Solar en su volumen *Mora en Bolivia*, «la permanencia de Mora en Lima llegó a ser para él no solo desagradable sino peligrosa» (1897: 37). La bienvenida del gaditano en La Paz, donde desembarcó bajo la protección del mariscal Andrés de Santa Cruz, vino acompañada de su nombramiento como catedrático de literatura en la Universidad Mayor de San Andrés, lo que le proporcionó los recursos necesarios para abrir un establecimiento de segunda

[1] Esta investigación se ha podido llevar a cabo gracias a una ayuda «INICIA-INV: Iniciación a la investigación» del Plan Propio de la Universidad de Cádiz para el curso 2022-2023.

enseñanza bajo el nombre de «Colegio Normal». Pero 1835 no estaba siendo un año fácil para Bolivia, pues en julio estalla la guerra contra Perú y Mora y Santa Cruz se posicionan a favor de la Confederación Perú-Boliviana.[2] Este marco histórico nos permite comprender por qué unos años más tarde continuaría quejándose de la misma situación, esta vez en una carta del 12 de enero de 1837 dirigida al mariscal:

> No me venga usted a decir *cura te ipsum*, porque yo estoy tan metido en la política *ut sie*, como usted mismo […] Para mí, la palabra principios no es más que una de esas infinitas artimañas que han inventado los hombres para burlarse unos de otros, y gastar en tonteras el poco tiempo que la providencia nos concede en vida (Amunátegui, 1888: 308).

Y, a continuación, el gaditano introduce un poema que comienza con el interrogante «¿Qué se llama Principio?», sin muchas más referencias sobre si habría de formar parte de una obra que pudiera estar preparando, aunque lo hemos podido identificar como un fragmento de la última parte conocida de su *Don Juan* de 1844: el canto VI.

Don Juan: poema[3] es, sin ninguna duda, la obra más compleja de toda la trayectoria literaria de José Joaquín de Mora y quizá la más transnacional. Está dividida en seis cantos, que comenzaron a ver la luz por entregas en Madrid a partir del 1 de enero de 1844 de forma anónima. Permanece incompleto, aunque hay quien opina que esta versión madrileña «puede ser ya la obra definitivamente terminada dentro del plan de Mora» (Núñez, 1961: 174), algo que rebaten Salvador García Castañeda (2002) y Sara Medina Calzada (2022). Se publicó también en prensa en Lima (1840 y 1845) y Santiago de Chile (1845), aunque parcialmente, siendo reutilizada una buena parte del grueso crítico de la obra para los «Fragmentos de un poema», que el gaditano incluye al final de la segunda recopilación de sus *Poesías* preparada y publicada en 1853.

Los cantos, estructurados en octavas reales, combinan comentarios digresivos sobre la política y sociedad del momento con la historia del protagonista legendario, Don Juan, para la que Mora siguió tanto la tradición donjuanesca que se extendió por Europa desde principios del siglo XVII, como el trasunto de la obra homónima de Lord Byron.[4] El poeta inglés recibe además la censura del gaditano (Medina Calzada, 2013, 2014 y 2018) por no haber sabido caricaturizar bien al «bri-

[2] Cabe destacar que la relación entre ambos países no es que hubiera sido del todo favorable en los años previos a la década de los treinta. Tales naciones habían comenzado a existir de forma autónoma tras romper las cadenas peninsulares —Perú en 1821 (consolidada su independencia en 1824) y Bolivia en 1825— y sacudir la influencia dominante de Bolívar en los primeros años de organización republicana.

[3] Título con el que fue publicado como obra independiente por primera vez en 1844.

[4] De la que se conservan dieciséis cantos completos y uno que dejó sin terminar a causa de su muerte y cuya traducción al español se estaba difundiendo por las mismas fechas que la versión de Mora.

bón andaluz»: «Tú cantaste a Don Juan, mas no supiste / vestirlo a la andaluza» (I, 16). Como aclara Estuardo Núñez, «el poema de Mora pretende ser una rectificación y una crítica al propio Byron» (1961: 174), y es entonces cuando el ingenio de nuestro autor toma partido en la narración al dejar claro que el poeta inglés ha fracasado en la caracterización del héroe y, por tanto, no ha sido capaz de continuar la tradición de esta figura arquetípica de la literatura española. José de Mesa y Teresa Gisbert añaden, además, que el poema «es una crítica al de Byron basándose sobre todo en la desnaturalización del héroe» (1965: 61). El de Mora es un protagonista de astucia oportunista, a caballo entre la tradición y el género picaresco, que pasa de ser «un señorito sevillano de capa y espada» (García Castañeda, 2002: 135), que

> Con las devotas reza y se arrodilla
> y el pecho con el puño se golpea;
> mil desatinos cuenta a la sencilla,
> de la dicha del campo y de la aldea.
> A la orgullosa su soberbia humilla;
> con la vana se jacta y lisonjea.
> Y cuando es romanesca la persona,
> «seremos, dice, Otelo y Desdémona».
>
> (I, 41)[5]

A un antihéroe que se comporta también como un cobarde y un perezoso:

> Diez hombres y no más de veinticinco,
> salvan el leve don de la existencia.
> Diez hombres que aún batallan con ahínco
> y al mal oponen fuerte resistencia.
> En medio tanto salto y tanto brinco,
> Don Juan con más denuedo que prudencia,
> para tan ardua lid viéndose inerme,
> bien colocado en un rincón se duerme.
>
> (II, 34)

Parece ser que Mora empezó a escribir su *Don Juan* con juvenil arranque y en poco tiempo hasta que «se cansó o no supo cómo continuar su narración» (García Castañeda, 2002: 135). No sabemos con exactitud dónde comenzó a redactarlo, o al menos a configurar su idea de que fuera «una revista de nuestras miserias y flaquezas», como consideraba su poema en una carta fechada en enero de 1837,

[5] Las sucesivas citas del poema han sido extraídas de la misma impresión de 1844, en la copia que coteja la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander. Se indica el número de canto, seguido de la estrofa.

desde Lima, dirigida a Ventura Blanco Encalada (Amunátegui, 1888: 314). Todo parece apuntar, entonces, que «en las soledades andinas recapitula la historia de su tiempo»[6] (Llorens, 1979: 65) y que, al menos, se dispuso a escribir el canto I de la obra antes de su marcha de Chile en febrero 1831, según lo que Amunátegui refleja en su biografía: «Aparece de la carta de que he sacado los trozos copiados, que Mora había concluido en Chile el primer canto de su poema titulado *Don Juan* (8 de octubre de 1831), el cual no es una traducción, sino solo una imitación lejana de la obra de Byron. En Lima terminó hasta el tercero» (1888: 268). Al no reproducir Amunátegui la misiva al completo, y no contar con ninguna referencia en el texto del poema que nos indique lo contrario, el *Don Juan* debió comenzar entonces a escribirse en la frontera entre los años veinte y treinta del siglo XIX, quedando terminada la primera versión del canto I antes de su publicación en *El Comercio* de Lima, en noviembre de 1840, sin el permiso explícito del escritor. Lo aclaran así los editores del periódico en una nota al interrumpir la impresión de la obra en el número 341, donde revelan la identidad del autor de dichos versos:

> Hemos recibido el día de ayer de una persona interesada justas observaciones para suspender la publicación del poema de *Don Juan*, que empezamos a insertar en el folletín de nuestro número anterior. Creímos honrar nuestro diario con una producción inédita del distinguido literato don José Joaquín de Mora; juzgábamos también que el publicar en hojas volantes, como son las de un diario, producciones del mérito de estas que están cerca de la prensa, sirve su muestra más que de perjuicio, de estímulo para que todos deseen procurarse la colección completa; pero sea de esto lo que fuere, luego que se nos manifiesta repugnancia suspendemos «aunque con sentimiento» la continuación de los otros cantos que tenemos, y solo hemos concluido este primero por que no quedase cortado (*El Comercio*, núm. 441, 1840: 3).

Todos estos datos nos permiten comprender por qué se trata este poema de su obra más transnacional, por haber sido compuesto durante sus años de emigración por Hispanoamérica y haber visto la luz, aunque no de forma completa, en Perú, España y Chile.

Hasta el año 2002, los pocos autores que han contemplado incluir en la obra de Mora su *Don Juan*, y reconocer por tanto su autoría, solo señalan la existencia de

[6] De hecho, la composición de las *Leyendas españolas* también coincide con la del *Don Juan*, pues se escribieron prácticamente al mismo tiempo. Este último poema no se habría incluido como parte del primero «por razones editoriales, al tratarse de un texto demasiado largo como para ceñirse a la colección, y que además podía tener una cierta entidad en sí misma» (Romero Ferrer, 2018: 22), tesis que rechazamos; de ser así, el mismo Mora no se habría referido a su *Don Juan* como una obra independiente en sus correspondencias. Sí es cierto que el gaditano «ha seguido en sus *Leyendas* bajo este aspecto el sistema de composición que Lord Byron adoptó en su *Don Juan*» (Amunátegui, 1888: 323), pues también incorpora la forma de la división en cantos e incorpora digresiones literarias, políticas y morales. Todo ello nos permite comprender que tanto un texto como el otro fueron escribiéndose a la par, aunque las *Leyendas* quedaron terminadas mucho antes.

cinco cantos, sin tener en cuenta la posibilidad de que el gaditano hubiera dejado más material preparado o incluso impreso. Bien se sabe que está sin terminar y que no ha sido nunca editado por la dificultad de recopilar los testimonios del poema anónimo, repartidos por tres países —que sepamos— en papeles periódicos y la poca atención que hasta los primeros años del siglo presente ha tenido por parte de la crítica literaria. A los cinco cantos que vieron la luz en Madrid en 1844 y que han sido distinguidos, principalmente, por Miguel Luis Amunátegui (1888: 169) y Marcelino Menéndez Pelayo (1913: 268), más otros estudios que reproducen la misma información, se sumaría la existencia de un sexto.

Fue Salvador García Castañeda quien en su trabajo titulado «José Joaquín de Mora ante la España de su tiempo» (2002) reveló una interpretación de varias octavas que pertenecerían al canto VI de la obra, sin reparar en que estaba completando las hipótesis que la crítica había mantenido hasta aquel momento sobre el número de cantos del poema. Con todo, el estudio de García Castañeda no ofrece ninguna referencia sobre la copia en la que aparece tal parte, como debaten María Eugenia Perojo Arronte (2011: 9) y Medina Calzada (2022: 136). Así, en esta última monografía, la autora aclara que el canto VI «is not mentioned by any other autor either» (2022: 136) y que García Castañeda no indica si fue incluido en la versión de 1844 o publicado en algún otro momento. Al mismo tiempo, la investigadora logra distinguir siete estrofas, de las que cita el otro autor (García Castañeda, 2002), en la sección III de los «Fragmentos de un poema» de las *Poesías* de 1853 (2022: 136).

De las copias existentes del poema, el canto VI tan solo se incluye en la que atesora la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BMP, sig. 4802), en Santander. Parece ser que se imprimió en el mismo Establecimiento Tipológico e Imprenta Peninsular de Madrid que los otros ejemplares,[7] el 1 de enero de 1844, y sin duda tiene que ser el volumen al que García Castañeda tuvo acceso. La copia se abre con la misma portada que las demás, iguales signaturas y mismo número de octavas para los cantos I al V, por lo que no cabe duda de que forma parte del mismo plan de dar a luz al poema por entregas en 1844.[8]

El canto está conformado por dos cuadernillos (números 11 y 12), que respetan el mismo patrón editorial que el resto: las octavas 1 a la 63 en el primero y desde la 64 hasta el final, que es la 121, en el segundo. Desconocemos los motivos por los que solo esta copia contiene el canto VI, aunque todo parece apuntar a que la pu-

[7] A la copia de la Biblioteca de Menéndez Pelayo se sumarían, que tengamos constancia, las que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, la Biblioteca de la Universidad de Sevilla y la Biblioteca Pública Arús de Barcelona, haciendo un total de cinco.

[8] Descartamos la posibilidad de que el canto VI se imprimiese más tarde de 1844.

blicación del poema debió interrumpirse en algún momento y, por ende, no todos los suscriptores habrían adquirido tales octavas.

El canto VI hace las veces de digresión en la que Mora comienza relatando varios episodios de la historia nacional de España, como indica en la primera estrofa:

> Ya de la historia humana los archivos
> se van a abrir, y ya mi musa entona
> cantos solemnes. Ya a vuelos altivos
> con ímpetu arrojado se abandona.
> La región de los hechos positivos
> de la espada, del cetro y la corona,
> que en la suerte del mundo puede tanto,
> van a ser los objetos de mi canto.
>
> (VI, 1)

Un relato que despide «un cierto olor de ranciedad» (VI, 3), llena de «viles acciones de maldad» (VI, 4). Parece como si quisiera contar la historia real su tierra, flanqueando a los cronistas que falsificaban la verdad, a los que pregunta «¿Por qué mojas en miel tu fácil pluma / cuando te pones a escribir de España?» (VI, 6) o «¿No hubo en España reinas corrompidas? / ¿No hubo reyes insignes majaderos?» (VI, 5), por qué «no llamas las cosas por su nombre» (VI, 5), y ataca directamente a la España «que mata a su hermano y oye misa» (VI, 10), pero «sin temor de que el pueblo vil me llame / masón, hereje, apóstata y ateo» (VI, 12).

Consideramos, además, que este es el canto en el que el poeta se muestra más explícito en su crítica hacia la patria. Extrapola la caracterización del personaje, el «bribón andaluz» «que ahora no figura» y que estará «colocado de pronto en grande altura» (VI, 50), y relaciona ahora estos valores que encarna con España, que engloba aquello que parecía ser exclusivamente representativo de la caricatura de Andalucía. Así, en la estrofa 38 dice que los acontecimientos históricos desde los reyes Godos, Austrias y Borbones provocaron que

> De entonces en España se introdujo
> esa tendencia al ocio y a la holganza;
> esa amalgama de miseria y lujo,
> de orgullo y de bajeza; esa alianza
> de ignorancia y soberbia, y ese flujo
> de lucir, reputando como chanza
> del hogar la ventura placentera,
> con tal que hubiese título o venera.
>
> (VI, 38)

Del mismo modo, se refiere a Andalucía tratando de justificar el atraso y la dependencia con respecto a otras zonas de España, cuando versa:

> El Norte dijo al Sur: voy a domarte,
> ya que en ti la razón nunca hizo mella;
> ya que quieren mis émulos negarte
> de la filosofía la centella.
>
> (VI, 42)

Y prosigue:

> Porque crías naranjas y limones,
> porque en ti duerme el hombre a campo raso.
> ¿Lícito habrá de ser que te abandones
> a vida muelle y regalona? ¿Acaso
> basta tener suaves impresiones,
> basta gozar para salir del paso?
> ¿Esperas, mentecato, que el buen clima,
> de la común obligación te exima?
>
> (VI, 44)

Se pone en entredicho la caracterización paródica de lo andaluz que el escritor había ido desarrollando en los cantos anteriores, y se muestra ahora ambivalente. Ni se burla ni vanagloria, sino que describe críticamente a la nación y sus gentes y se siente responsable de tal imagen: «como español deploro amargamente / que mi patria infeliz en fango se hunda. / Debo como español buscar la fuente / de donde nace el fango que la inunda» (VI, 26). A nuestro juicio, cada estrofa de este canto VI encierra en sí una historia particular llena de referencias y metáforas, y en las que ensaya un agudizado prosaísmo en la lengua poética, o como él mismo declara:

> Tal pienso yo reunir en mi volumen,
> como uní al sevillano con la griega,
> cuanto a las mientes se le venga al numen,
> sin reparar si pega o si no pega.
> Poema no será, será resumen,
> llámese cualquier cosa. Mas si llega
> glorioso a siglos largos lo que he escrito,
> nadie dirá sino que di en el hito.
>
> (VI, 57)

En toda esa amalgama de tópicos y comentarios, que Mora introduce en distintas ocasiones con una pregunta —algo que podría incluso recordar a un catecismo—, se aborda el tema de unos «principios» políticos, sobre los que ya había hablado a Santa Cruz en aquella carta del 12 de enero de 1837 que mencionábamos al comienzo de este trabajo y en la que introduce los siguientes versos, reproducidos por Amunátegui:

¿Qué se llama *Principio*? Un monumento
duro, inflexible, perdurable, frío.
A su vista, enmudece el sentimiento
o, si acaso se exalta, es desvarío.
Su fuerza oprime al pobre entendimiento.
De vigor priva al alma, y de albedrío.
—Quien no me adopta, mi venganza tema;
o adoptarme, o morir—tal es su lema.

Los espíritus débiles se capta
con su exageración y sus excesos
porque nada distingue, ni se adapta
a variedad de hombres ni sucesos.
Según él, nuestra especie siempre apta,
siempre dócil, por más que los progresos
la cambien, no ha de hacerle resistencia.
Y si la cosa sale mal, ¡paciencia!

Un *Principio* no se anda en ceremonias,
a donde pone el punto marcha fijo.
—Perezcan treinta veces las colonias
si el *Principio* se salva—como dijo
Mirabeau. No habrá más que Babilonias
con este documento, que es el hijo
natural de un orgullo pedantesco.
Gobierno que lo siga, ya está fresco.

Corred el mundo; ved pingües haciendas
que ya son solo arena calcinada
de sanguinaria lid trazas horrendas,
la tierra a seco espino abandonada;
doquier señal de bárbaras contiendas.
Y aquí y allí, ceniza, polvo, nada,
donde antes hubo excelsos municipios.

¿Quién hizo estos primores?
—Los *Principios*.

(Amunátegui, 1888: 309)

La noticia de estas estrofas nos permite datar la fecha de composición del canto VI, que Mora no escribió mucho más tarde que el resto y que, definitivamente, tuvo que entrar en sus planes de publicación en 1844, puesto que ya tenía parte del material preparado desde hacía tiempo —o al menos en 1837—. «Los *Principios*» ocuparán las posiciones número 89, 90, 91 y 97, del canto VI en la edición de Madrid de 1844, aunque con varias modificaciones textuales no muy significativas: el primer verso pasa a reescribirse como «Pero, ¿qué es un principio? Un monumento / seco, inflexible, perdurable, frío» (VI, 89) o, en esta misma estrofa, se cambia «mi venganza tema» por «su ruina tema» (VI, 89); en la segunda, «por más que los progresos» que pasa a «por más que los sucesos» (VI, 90); o en el último verso de todos, en el que se cambia «primores» por «destrozos» (VI, 97).

No obstante, los versos de los «principios» pudieron haber sido compuestos en aquel momento, 1837, o bien unos años antes, pues en la carta de 1835 que también citábamos ya clamaba que estaba «tan harto de lo que se llama principios» (Amunátegui, 1888: 307). Para Fernando Durán López, esta fecha de los años treinta del XIX coincide con el momento en el que Mora opta «por un itinerario poético bien distinto […] al de mucha de la poesía más convencionalmente neoclásica que él mismo había escrito durante las dos décadas precedentes» (2016: 535). Nuestro autor se encontraba experimentando con una forma de poesía más prosaica, conversacional y cotidiana, que le permitía examinar la realidad de una manera filosófica y satírica, estilo que reproduce cuando decide escribir estas cuatro estrofas —nos aventuraríamos a decir que también todo el canto VI— en las que deja constancia de su malestar ante las complicaciones políticas de la Confederación Perú-Boliviana, como prosigue en la misma correspondencia de 1837 a Santa Cruz: «Con estos *Principios*, parecerá a usted muy extraño verme metido en el laberinto de la jarana actual; pero ¿cómo ha de ser, mi amigo? Una cosa es Principio y otra cosa es simpatía y antipatía» (Amunátegui, 1888: 309). Así lo refleja Mora en forma de verso:

Decir que en estos casos el talento
no se engrandece y brilla, fuera engaño.
En tal caso ha subido a ser portento,
luciendo al mundo con fulgor extraño.
No siempre, sin embargo, porque (siento

tener que confesar un desengaño)
yo he visto en estos casos sin ser viejo,
andar la cosa atrás como el cangrejo.

(VI, 80)

De vuelta a las estrofas de la correspondencia del 12 de enero de 1837, el poeta no comenta a su amigo que los continuaría desarrollando ni que formarían parte de su *Don Juan*, de ahí que confirmemos que en la obra convergen muchos materiales que fue preparando a lo largo de su devenir por América. García Castañeda explica que esos «principios» son el reflejo del Mora más escéptico (2002: 139), que había buscado en el cultivo de las letras un alivio contra los fastidios del desencanto político y había perdido, en 1837, la fe en la verdad y en la justicia. Como dice Amunátegui, su «único criterio en política era el impulso ciego y apasionado de su egoísmo y de sus afecciones personales» (1888: 310), un sentimiento que plasma en el que reconocemos como el primer testimonio epistolar del canto VI.

Toda esta parte del último canto conocido del poema parece, a nuestro juicio, una especie de tratado moral y, sobre todo, jurídico —hay que recordar que Mora era de profesión y formación abogado—. De hecho, ya dice que «Un principio no se anda en ceremonias / adonde pone el punto marcha fijo» y que «Gobierno que lo siga, ya está fresco» (VI, 91). Luego prosigue de forma exaltada, «¡Enamorarse de un principio! ¿Cabe / mayor delirio en el testuz un necio?» (VI, 92) y «Dadme un principio: yo os diré en qué para» (VI, 93), hasta que decide atacar en concreto dos: el principio de la responsabilidad de los gobernantes, o «ministros bribones» (VI, 93) que hacen cumplir una Constitución hija «natural de un orgullo pedantesco» (VI, 91), y el de la libertad de prensa. Ni que decir tiene, viendo el tono y el estilo del poeta, que lo que en realidad está haciendo es mofarse del marco legislativo del liberalismo. Enuncia así, en la estrofa 94, que «Si la imprenta está libre, no hay temores. / Pues ved cómo la pobre se revienta / en expresar del pueblo los clamores», hasta llegar a lo absurdo en la 95, «¿A qué cansarnos? No hay principios fijos. / Y diré si me apuran, no hay derechos», o en la 96, «¿Hay hechos consumados? Pues pachorra / y echad vuestros principios en salmuera». Son, en resumidas cuentas, unos principios que todos profesan acatar, pero que nadie respeta porque no existen en la práctica. Ello explica por qué el gaditano culmina el testimonio epistolar de 1837, incluido en el canto VI, concibiéndolos como los causantes de las desgracias políticas que estaba viviendo por Hispanoamérica y la situación de la metrópoli. Como refleja en otra carta del 4 de mayo de 1835, dirigida a Pedro Antonio de la Torre desde La Paz, se había lanzado a escribir sobre sus

> preocupaciones contra los beocios, contra sus regüeldos, contra sus porotos, contra su grasa, contra su mezcolanza de barbarie y de astucia, contra su ingratitud, en fin contra todo lo que es beocio, vea usted ahí la causa del afecto (Amunátegui, 1888: 309).

Y lo hace por divertimento, decantándose ahora, a sus 52 años, por una «dura alternativa»:

> El que aspira arrojado a grandes cosas,
> sin tener más camisa que la puesta,
> deseará que en crisis espantosas,
> se agite la canalla descompuesta.
> Vosotros que tenéis hijas y esposas,
> tierra que cultivar y casa puesta,
> decid si os gusta el plan estrafalario,
> de hacer legislador al proletario.
>
> O decidme, al revés, si os acomoda,
> ya que hemos caminado tanto trecho,
> que pongan ciertas gentes a la moda,
> la vuelta atrás y deshacer lo hecho;
> que arbolillo novel sufra la poda,
> cuando aún no rinde fruta de provecho;
> que cuando damos un respiro apenas,
> nos amenacen grillos y cadenas.
>
> Porque tal es la dura alternativa
> de los tiempos de ahora. No se entienden
> las sectas entre sí. Con fuerza activa
> mejora, innovación, unos defienden.
> Otros, «en la quietud el bien estriba»,
> claman y a sueño plácido propenden:
> y a si a distancia igual de dos extremos,
> ¿paramos, o marchamos, o qué hacemos?
>
> (VI, 117-119)

Nada más lejos de la realidad, se está refiriendo a la extrema izquierda o extrema derecha (García Castañeda, 2002: 139) como formas de gobierno. Encontramos, ahora, a un Mora maquiavélico, que abandona su entusiasmo hacia las nuevas repúblicas hispanoamericanas y su cooperación con ilustrados y liberales, y que refleja su malestar personal con la política del momento, plasmándolo así en su *Don Juan*. O como lo expresa Amunátegui: «las inspiraciones del despecho son siempre

nocivas» (1888: 311), un sentimiento que el gaditano volverá a poner de manifiesto al reutilizar estas octavas en sus *Poesías* de 1853.

A Camille Pitollet y Enrique Sánchez Reyes debemos la noticia de que los «Fragmentos de un poema» están extraídos, en parte, del poema de 1844 (1949: 301). La relación entre estos «Fragmentos», que pasaron muy inadvertidos en el momento de publicación[9], y la obra donjuanesca del gaditano se enuncia con más en detalle en un trabajo de Medina Calzada de 2013 y en su monografía que ya citamos de 2022, aunque la investigadora solo pudo relacionar las de los cinco cantos a los que tuvo acceso, sin ahondar tampoco en los criterios de selección de las octavas. Los «Fragmentos» constituyen un proyecto poético diferente al margen del *Don Juan*; contienen 223 estrofas —que van sin numerar—, divididas en ocho secciones, aunque la ordenación contiene un error porque se prescinde de la sección número cinco —por lo que la última figura como «IX» en vez de «VIII»—.

Respecto a los materiales del VI, se reproducen en la sección III las octavas 64-76, 78-99 y 107-120 de la versión de 1844, que son de hecho los pasajes más críticos y reflexivos. No hallamos ningún indicio textual que permita explicar por qué Mora escogió unos versos en vez de otros, si bien elimina todos los pasajes en los que se alude claramente al argumento de la historia de Don Juan y no duda en incluir, con varias modificaciones textuales no muy relevantes, las octavas dedicadas a los «principios». En este sentido, se alteran: el primer verso de la estrofa 64, «Cuando es un hombre oscuro el que se odia» (VI, 64) que pasa a ser «Cuando es un ser oscuro el que se odia» (1853, p. 488); «Y como en Fígaro Basilio ataca» (VI, 65) que se reescribe tal que «Si en aquella ficción Basilio ataca» (1853, p. 489); «que de la sociedad las bases turba, / por medio de una ciega y loca turba» (VI, 66) modificado a «que de la sociedad hunde las bases, / y mueren a sus pies tronos y clases» (1853, p. 489); «Jefe será de ejército o de escuadra, / ministro universal, incluso hacienda» (VI, 83) como «Entenderá de ejército, de escuadra; / entenderá de códigos y hacienda» (1853, p. 494); «Julio» (1853, p. 500) sustituyendo al padre del liberalismo conservador británico «Burke» (VI, 107); «a hacer aplicaciones se aperciben» (VI, 107) transformado en «y a imitarla en su tierra se aperciben» (1853, p. 500); y, finalmente, «librotes» (VI, 112) por «folletos» (1853, p. 501) y «¿Es esto movimiento o terremoto?» (1853, p. 503) en vez de «¿Será esto movimiento o terremoto?» (VI, 116).

Ya hemos comentado que el *Don Juan* de Mora, como el homónimo inglés, no llegó a terminarse. Las circunstancias editoriales, motivadas por la poca acogida que pudo haber tenido entre el público madrileño, la competencia con traducción

[9] En 1853 Eugenio de Ochoa publica una reseña en la que los ignora por completo, quizá porque le parecerían de muy poca calidad poética y quizá muy poco relevantes (*La España*, núm. 1700: s. p.). Por su parte, García Castañeda tampoco los tiene en cuenta en su trabajo sobre las *Poesías* de 1836 y 1853 (2011).

de Byron y la irrelevancia de los temas y el estilo poético empleado, pudieron llevar a la cancelación de la obra en abril de 1844. Así, Mora habría quedado muy decepcionado con la escasa recepción de su poema en España. García Castañeda afirma que el escritor había proyectado su poema en «doscientos y sesenta» cantos, como indica en un momento del quinto (V, 69), sentencia que toma al pie de la letra (2002: 135) y que nos parece más bien una afirmación con tintes irónicos. Del mismo modo que dejó preparado el canto VI —que parece ser que no se llegó del todo a distribuir—, Mora podría haber considerado incluir tantas partes en su obra como pretendió el poeta de «The Girl of Cadiz», lo que explicaría por qué en la portada de 1844 aparece «Tomo 1º». Tal material, y esto es solo una hipótesis, pudo haber sido incluso reutilizado en las siguientes secciones de los «Fragmentos de un poema» (VI, VII, VIII y IX), en los que aparecen unas octavas inéditas hasta entonces que pudieron también contemplarse para el *Don Juan*.

En cualquier caso, el canto VI termina con los siguientes versos:

> Siento perder de vista al hombre grande
> que tomé por asunto. Pero ¿cómo
> será dado evitar que se desmande
> fantasía de humano no de plomo?
> Si hay lector que aburrido me demande
> por qué tan lejos de D. Juan lo embromo,
> le respondo, quitándome el sombrero,
> lo que hallará en el canto venidero.
>
> (VI, 121)

Ese «canto venidero» sería entonces el séptimo, del que no se tiene constancia de que se llegara a incluir en las distintas copias de 1844, aunque la misma expresión podría interpretarse como un recurso metafórico para referirse a lo que está por venir, al futuro incierto del héroe. Los cantos que parecen faltar en el *Don Juan* son, por tanto, prácticamente imposibles de rescatar. Primero porque el archivo personal del escritor se encuentra esparcido por todos los países en los que residió y no sabemos si dejó por escrito cómo quiso terminarlo. Y, segundo, porque aunque hubiera preparado tan solo seis cantos ya es, de sobra, un testimonio muy valioso para confirmar que Mora «dio en el hito», con una propuesta poética muy adelantada para su tiempo.

Referencias bibliográficas

Amunátegui, Miguel Luis (1888): *Don José Joaquín de Mora: Apuntes biográficos*, Santiago de Chile: Imprenta Nacional.

Amunátegui Solar, Domingo (1897): *Mora en Bolivia*, Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

Durán López, Fernando (2016): «Andrés Bello contra José Joaquín de Mora en veintisiete palabras: una polémica chilena en 1830», en Fernando Durán López y Victoriano Gaviño Rodríguez (coords.), *Estudios sobre filología española y exilio en la primera mitad del siglo xix*, Madrid: Visor, pp. 503-536.

El Comercio: Diario comercial, político y literario (Lima, 1849-actualidad), núm. 441, t. 2 (5 nov. 1840). Folletín: Don Juan. Conclusión del Canto 1.º, s. p. [Sin firma].

García Castañeda, Salvador (2002): «José Joaquín de Mora ante la España de su tiempo», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos: actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002)*, Bolonia: Il Capitello del Sole, pp. 133-142.

— (2011): «Las "Poesías" (1836 y 1853) de José Joaquín de Mora», *Salina: revista de lletres*, núm. 25, pp. 77-84.

Llorens, Vicente (1979): *El Romanticismo español*, Madrid: Fundación Juan March y Castalia.

Medina Calzada, Sara (2013): «Appropriating Byron's *Don Juan*: José Joaquín de Mora's version of the myth», en Peter Cochran (ed.), *Aspects of Byron's Don Juan*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 308-316.

— (2014): «Revising the Reception of Byron in Spain. Mora's Rewriting of Don Juan within Spanish Romanticism», en Alejandra Moreno Álvarez e Irene Pérez Fernández (eds.), *New Alleyways to Significance: Interdisciplinary Approaches to English Studies*, Palma: Ediciones UIB, pp. 123-139.

— (2018): «Extravagancias literarias: Mora y la literatura inglesa en la *Crónica científica y literaria* (1817-1820)», en Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (eds.), *José Joaquín de Mora o la inconstancia. Periodismo, política y literatura*, Madrid: Visor, pp. 227-254.

— (2022): *José Joaquín de Mora and Britain: Cultural Transfers and Transformations*, Berlín: Peter Lang.

Mesa, José de y Gisbert, Teresa (1965): *José Joaquín de Mora: secretario del mariscal Andrés de Santa Cruz,* La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.

Mora, José Joaquín de (1844): *Don Juan: poema*, Madrid: Establecimiento Tipológico e Imprenta Peninsular. Carrera de S. Gerónimo, núm. 43, 1844. [Sin firma].

— (1853): *Poesías de Don José Joaquín de Mora, individuo de número de la Real Academia Española*, Madrid: Calle de Santa Teresa, núm. 8, y París: Rue de Provence, núm. 12.

Núñez, Eduardo (1961): «El Magisterio de José Joaquín de Mora en la América del Sur», *Cuadernos americanos*, vol. 20, núm. 118, pp. 167-177.

Ochoa, Eugenio de (1853): «Variedades. Crítica literaria», *La España* (Madrid, 1848-1868), núm. 1700 (16 oct. 1853), s. p.

Perojo Arronte, María Eugenia (2011): «British literature and José Joaquín de Mora's critical thought», *Liburna*, núm. 4, pp. 279-285.

Pitollet, Camille y Sánchez Reyes, Enrique (eds.) (1949): «Epistolario de Camilo Pitollet y Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 25, pp. 229-345.

Romero Ferrer, Alberto (2018): «De la leyenda negra a la leyenda romántica: Mora entre el espejo y la lámpara», en Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (eds.), *José Joaquín de Mora o la inconstancia. Periodismo, política y literatura*, Madrid: Visor, pp. 15-38.

La cultura como transfiguración de la historia fragmentada 1830-1850: desde el autorreconocimiento histórico hasta más allá del estado-nación

Andrew Ginger

Este capítulo parte de algunos conceptos clave de lo que hoy llamamos *cultura* y que emergían ya en los años treinta y cuarenta del XIX hispano. Tomados juntos aquellos conceptos nos ofrecen una noción radical de la cultura. La noción es la siguiente: que desde dentro de su misma historia, y a través de las creaciones humanas, una sociedad puede comprender, expresar, juzgar, reconfigurar y hasta transfigurar la variación de sus propias prácticas, ideas, creencias y sentimientos según los contextos históricos. Y al hacer esto, la sociedad se hace y se rehace a sí misma como sujeto de su propia historia, es decir como sujeto histórico.

Asentada esta base, pasaré a explorar cómo se concebía la cultura del XIX hispano. Es decir, cómo el sujeto histórico se entendía, se hacía y se rehacía en la época contemporánea. Me enfocaré en una dinámica fundamental: la que operaba entre la indeterminación del momento contemporáneo y la reconstrucción del sujeto histórico. Por un lado, el sujeto histórico se entendía en términos de una cultura que había perdido sus puntos de referencia o cuyos fenómenos carecían de una estructura explicativa. De ahí, la indeterminación y la fragmentación a la que me refiero en el título de este capítulo. Por otro lado, esta misma indeterminación se comprendía como el punto de partida histórico para la reconstrucción de la cultura. Al entender su situación, el sujeto histórico juzgaba, reconfiguraba y hasta transfiguraba la historia que lo había llevado a este estado. Lo haría mediante el reconocimiento y transfiguración de su propio momento histórico, desde dentro, y mediante la reconfiguración del legado histórico que lo había llevado hasta allí.

Por último, quiero destacar hasta qué punto este planteamiento pone en entredicho cualquier ecuación sencilla entre el concepto decimonónico de la cultura, por un lado, y, por otro, la construcción del estado-nación. La cultura estaba constituida por una continua reconfiguración de elementos históricos, que provenían de distintos y dispersos lugares y épocas. Se trataba de algo en constante mutación, hilvanando y deshilvanando diversos enlaces a través de la historia y de la geografía. Por

eso mismo, la cultura decimonónica se entendía muchas veces como un entramado de factores que operaban más allá de las fronteras de los estados, y también como aspiración a transformar o transfigurar esos movimientos mucho más amplios.

En los años de que hablo hoy, la palabra *cultura* no se utilizaba con especial frecuencia en castellano, y, de hecho, está ausente de bastantes tomos y ensayos dedicados a lo que ahora consideraríamos crítica cultural. Es más, el adjetivo, *cultural* —que tanto utilizamos ahora en frases como *estudios culturales*—, se utiliza con frecuencia solo bien entrado en el siglo XX. De hecho, tan tarde como en 1884, la voz *cultural* ni aparece en el diccionario de la Real Academia. No tengo constancia de que nadie se refiriese ni a la *historia cultural* ni a los *historiadores culturales*.

No obstante, los decimonónicos sí que tenían una noción análoga a uno de nuestros principales usos de la palabra *cultura*, aunque no la llamaban así. Esta noción era fundamental para el pensamiento de la época. Se asemeja mucho a lo que entendemos bajo la frase *historia cultural*, o por lo menos se asemeja a parte de lo que entendemos bajo aquella rúbrica. Esta noción se articula con mucha claridad en un ensayo extremadamente influyente, publicado en 1832: el discurso preliminar que Agustín Durán incluye en su colección histórica de romances. Tomemos como ejemplo esta importante afirmación con respecto a los romances más antiguos:

> Verdad es que carecen casi todos del lujo y brillo de una imaginación rica y abundante; pero allí se ven retratadas, aún mejor que en la historia, las costumbres, las creencias, las supersticiones de nuestros mayores, y la idealidad con que el pueblo concebía el heroísmo, la lealtad y el valor; allí se ve también el modo esencial y original de existir, propio de aquella sociedad, con los progresos y retrocesos que experimentaba la civilización según las vicisitudes y circunstancias de cada época (Durán, 1832: XIX).

Quiero destacar cuatro aspectos del tipo de fenómeno histórico que está describiendo Durán. Primero, este tipo de fenómeno se expresa y se analiza a través de las creaciones humanas, entendidas en un sentido amplio. Segundo (y sin embargo) no importa en sí el valor estético relativo de los objetos analizados. Tercero, el fenómeno consiste en algo que va más allá de los hechos constatados en otros géneros de historia como la historia política o militar. Concierne las actitudes psicológicas, los comportamientos y los conceptos. Y cuarto, varía según el momento histórico, de manera que su análisis nos informa también sobre cómo se han ido variando las actitudes psicológicas, los comportamientos y los conceptos según el lugar y el tiempo. Observamos, entonces, que la historia de las creaciones humanas es el repositorio de una serie de valores y comportamientos cambiantes a través del tiempo, y que estos valores y comportamientos cambiantes son un elemento fundamental de cualquier sociedad. Y constatamos, viceversa, que las creaciones

humanas tienen como papel clave expresar la variación de los valores y comportamientos de la humanidad según van cambiando los lugares y los tiempos. Esta noción era clave para muchísimos escritores, artistas e intelectuales de los años treinta y cuarenta del XIX hispano.

Este concepto supone lo que llamaré una capacidad de autocomprensión. Es decir que, desde dentro de su misma historia, una sociedad puede entender cuáles ideas, creencias y sentimientos ha ido expresando en creaciones humanas a través de los siglos. Es un concepto descriptivo —o más bien autodescriptivo— de la cultura.

Como ya he indicado, la palabra castellana *cultura* no se utilizaba en aquel entonces para referirse precisamente a esa clase de fenómenos históricos. Pero la palabra sí que se empleaba y quiero destacar la importancia de su uso. Conservaba resonancias de sus raíces en la palabra *cultivo*; de ahí que expresara casi siempre un elemento de refinamiento y mejora —se trataba de que una persona o una sociedad se cultivase o no se cultivase—. Por ejemplo, en 1841, el poeta, novelista y crítico literario español, Enrique Gil y Carrasco se refería a «las miras altamente benéficas de aquellos ilustres soberanos [los reyes católicos] sobre la cultura y gobierno de sus nuevos vasallos» (Gil y Carrasco, 1883: 138). La palabra *cultura* no se limitaba a la actividad de cultivar el refinamiento, sino que también incluía los elementos concretos de ese refinamiento —es decir, los conocimientos, experiencias, estilos, obras que suponía el refinamiento—. En este sentido, una sociedad o un individuo tenía una *cultura*. Así que Gil y Carrasco alaba a Cayetano Cortés en 1839 por haber traducido los cuentos del escritor fantástico Hoffmann, «que, con grave mengua de nuestra cultura todavía no habían visto la luz en castellano» (Gil y Carrasco, 1883: 57). Es más, la *cultura* se consideraba un fenómeno histórico de igual manera que lo son otras manifestaciones de la vida humana. Mirando hacia atrás en 1841, Gil y Carrasco se refiere a «aquella España que por toda la Europa llevó sus armas, su lengua, su cultura y sus costumbres» (Gil y Carrasco, 1883: 175). Aunque muchas veces los decimonónicos hablaban a la vez de «la cultura y la civilización», a veces se hacía una distinción entre estos dos aspectos. En palabras del pensador y político español Donoso Cortés en 1839, «La cultura es la civilización propia de un pueblo de poetas y de artistas», mientras que «La civilización es la cultura propia de un pueblo que se ocupa en resolver graves problemas políticos, y graves problemas sociales» (Donoso Cortés, 1854b: 228). No obstante, la *cultura* y la *civilización* se asemejan mucho en su faceta evaluativa de las creaciones humanas históricas.

Traducido a nuestro lenguaje contemporáneo, la *cultura* (y la *civilización*) son las creaciones de una sociedad o de un individuo en un momento determinado de su historia. Así que, en términos decimonónicos, la palabra castellana *cultura*

suponía a la vez una descripción de las creaciones de una sociedad histórica, y un juicio sobre aquellas creaciones. Es decir, combinaba un elemento descriptivo con un elemento evaluativo, y también un elemento de aspiración: tener el mayor grado de cultura posible en un momento histórico dado. Hoy en día, se conserva este uso, por ejemplo, cuando se exige a un gobierno que invierta más en cultura, o cuando se establece un ministerio de cultura: en esos casos, se desea algo al que se le atribuye un valor. Este uso influye asimismo en la «educación estética», tema de renovado interés en nuestros propios tiempos como camino radical hacia la autotransformación (Gaskill y Stanley, 2023). Por su combinación de descripción, evaluación, y transformación, este concepto de *cultura* supone una especie de transfiguración histórica.

El fenómeno histórico que describía Durán, y este que se describía entonces como *cultura*, no ocupaban campos completamente separados. Al contrario, como es evidente, las actitudes, comportamientos y conceptos variantes expresados a través de las creaciones eran la materia prima de la llamada *cultura*. Y, viceversa, cuando Durán y otros escritores, describían aquel fenómeno histórico, que ahora incluiríamos bajo la historia cultural, lo hacían con el reconocimiento explícito de que se le podía sujetar a un criterio de evaluación —de que una cultura podía ser mejor o peor—. Simplemente es que, para fines historiográficos, a veces se abstenían de hacerlo.

Así que hay un terreno movedizo ocupado por las dos nociones que acabo de elaborar. En gran medida, es en ese terreno movedizo donde se situaba la conciencia histórica cultural. El sujeto humano vivía necesariamente dentro de aquella historia de cambiantes valores expresados y entendidos a través de sus creaciones. Es decir, que el sujeto humano se concebía como sujeto histórico. Y el sujeto histórico también necesariamente emitía juicios sobre esos valores desde dentro de aquella misma historia cambiante, porque el sujeto intentaba articular qué es lo que quería llegar a ser. En lo que llamamos ahora la *cultura*, el sujeto histórico humano experimenta, expresa, y transfigura las realidades que van más allá de los hechos políticos, militares, o económicos. Y puesto que el sujeto histórico forma parte de esas realidades, también se ve expresado y transfigurado a través de la historia cultural. Entonces, y tomando prestadas las palabras de Agustín Durán, ¿cómo eran las creencias y costumbres, el modo de existir propio de la sociedad, según se entendía en los años treinta y cuarenta del XIX?

Los autores del momento se refieren una y otra vez a una experiencia fundamental de indeterminación y aun de desorientación. Este fenómeno de la indeterminación se atribuía a diversas causas, y se caracterizaba de distintas maneras según la perspectiva del autor y la localidad desde donde escribían. En su obra monumental, *El espíritu del siglo*, que iba publicando desde 1835 en adelante, el líder moderado

español Francisco Martínez de la Rosa observa tras sacudirse los antiguos regímenes en la era posrevolucionaria europea, un «estado de incertidumbre y de zozobra» (Martínez de la Rosa, 1835: 18). Al otro lado del Atlántico en lo que llegaría a ser Argentina, el político y pensador Domingo Faustino Sarmiento se enfrenta al enigma violento de una sucesión de guerras civiles y opresiones tras el colapso de la antigua Monarquía Hispana. En su influyente libro *Facundo: Civilización o barbarie* (1845), habla de «la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo» y del «misterio de la lucha obstinada que despedaza a aquella República» (Sarmiento, 2018: 35, 36-37). Desde la perspectiva más bien de la transformación urbana de la capital española, y del influjo y mezcla de modas, tendencias e invenciones, el periodista Ramón Mesonero Romanos describe en enero de 1837 una especie de borrosidad e inestabilidad de la percepción humana. Se refiere a «estos vaivenes, esta incertidumbre en todos los objetos que hieran sus sentidos». Confiesa que «viene a producirse en mi imaginación un resultado tal de movimiento, que apenas acierto a bosquejar en ella ni aun los objetos más notables» (Mesonero Romanos, 1862: 43, 41).

En las obras más marcadamente literarias, como los dramas y los poemas, encontramos todavía más vertientes de esta indeterminación fundamental. Lo vemos igualmente en la crítica como en la práctica literaria. Tras el estreno en Madrid del famoso *Don Álvaro* (1835) de Rivas, Eugenio de Ochoa describe este drama – acertadamente diría yo – como «una obra indefinible», es decir resistente a un análisis unívoco. Entre otras muchas cosas, el drama mira atrás hacia el siglo xviii, y evoca la trágica imposibilidad de que la élite mestiza americana se incorpore de verdad al antiguo régimen. A través de la vida de Don Álvaro la obra dibuja algo así como una implosión apocalíptica que luego informa al siglo xix. Según Ochoa, ya en el xix, «la sociedad se halla en una época de movimiento de transición y movimiento», y el *Don Álvaro* es «el tipo exacto del drama moderno, obra de estudio y de conciencia, llena de grandes bellezas y grandes defectos, sublime, trivial, religiosa, impía, terrible personificación del siglo xix» (Ochoa, 1835: 177). Mientras tanto, en los bordes de lo que se ha llamado «Europa Mayor» —es decir, Europa más los territorios que se habían colonizado (Darwin, 2007: 224)— y al constituirse los colonos nuevos estados con nuevas fronteras, el bonaerense Esteban Echevarría contemplaba los renovados choques con realidades que iban más allá de la llamada «civilización europea cristiana». Su célebre poema épico, *La cautiva*, imbuido de actitudes racistas, comienza con vistas sobre el sur de las Américas: «el Desierto, / inconmensurable, abierto, / y misterioso» (Echevarría, 1837: 7). Este lugar de supuestos enigmas y de indeterminación será escenario de acontecimientos extraordinariamente violentos y que rayan en la alucinación.

Estas múltiples versiones de la indeterminación se consideraban constituidas no solo por factores contemporáneos del siglo XIX sino por efectos a largo plazo a través de los siglos, en combinaciones complejas. Ya lo hemos vislumbrado en *La Cautiva* y el *Don Álvaro* con el legado de la conquista y de la colonización, y, en el caso del poema de Echevarría, hasta con las formas geográficas del planeta. Al describir el supuesto arcano del sur de las Américas, y a través de una lente de prejuicios, Sarmiento echa mano de referencias dispersas en el tiempo y el espacio y evoca así una red de conexiones históricas, entre ellas el feudalismo de la Edad Media, la *sloboda esclavona*, las tribus nomádicas de Asia, los beduinos, Sagunto, Numancia, Felipe II y Torquemada. El concepto mismo de una lucha por la frontera del cristianismo es evidentemente antiquísimo en el mundo hispano. Y el cristianismo mismo, con su larga historia, se solía considerar también como factor histórico importantísimo para la experiencia de la indeterminación. En 1829, Donoso Cortés emite la opinión, que luego compartirían muchos otros intelectuales, de que el auge del cristianismo y el desarrollo de la Edad Media trajeron un cambio fundamental en la experiencia humana europea. Habla de «ese carácter de vago, de indeciso y vacilante, que tanto nos agrada». Afirma que «el hombre se ha reconcentrado dentro de sí mismo, y ha contemplado por primera vez el caos insondable de nuestro yo moral» (Donoso Cortés, 1854a: 12, 11). Desde las filas del liberalismo progresista español, y de los admiradores de Víctor Hugo, el escritor y crítico Jacinto Salas y Quiroga resalta en 1838 la conexión entre la indeterminación pre-cognitiva y la creatividad libre de la personalidad humana tal y como se concibe tras la llegada del cristianismo. Salas ve en ella la fuente de la renovación de la sociedad: «el genio crea la luz; la filosofía lleva la luz […] Por eso la filosofía es el intermedio, el conductor; antes que ella, en orden lógico, la creación; después de ella, el gobierno» (Salas y Quiroga, 1838). Con variantes, este punto de vista fue ampliamente compartido: según muchísimos autores, el cristianismo lanzó aquel concepto histórico de la personalidad humana libre de criterios fijos, que luego se vio sujeto a múltiples vicisitudes y reformulaciones a través de los siglos hasta la más reciente crisis sociopolítica en el XIX.

Me he referido al terreno movedizo entre la expresión de la experiencia histórica, por un lado, y el juicio que se ejerce sobre ella. He indicado cómo este terreno movedizo constituía el fundamento del sujeto histórico. Al encontrarse en un estado de indeterminación, el sujeto histórico intenta primero entenderlo y articularlo, para luego juzgar qué hacer. Es un acto de autocomprensión que, según muchos suponían, conduciría a la reconstitución del mismo sujeto histórico. Veamos dos casos distintos en los dos lados del Atlántico. Martínez de la Rosa intenta entender cómo se ha llegado al estado de «incertidumbre y zozobra» y en qué consiste. «No

se trata de examinar, ni sería de ningún provecho,» dice, «si es fortuna o desgracia que sea este y no otro el carácter de este siglo; lo que importa es demostrar que así es; y una vez demostrado, indicar las consecuencias que de este dato derivan» (Martínez de la Rosa, 1835: xiii). Es decir que hay que partir de un reconocimiento de la situación tal y como es. Martínez de la Rosa recorre la historia reciente de Europa para identificar una serie de factores que han entrado en conflicto, los unos con los otros, para romper la anterior «mancomunidad de principios y de intereses, que es el patrimonio de la gran sociedad europea» (Martínez de la Rosa, 1836: 52), es decir la paz de Westfalia y los gobiernos que existían tras ella. Estos factores o «principios» —como, por ejemplo, el absolutismo monárquico o la apelación revolucionaria a la naturaleza humana— no tienen ningún fundamento metafísico más allá de la historia, sino que son una mezcla de experiencias psicológicas y materiales surgidas de la historia misma. En las periferias de Europa, en España, el principio de la nacionalidad surge para dar forma a la resistencia frente al imperialismo unificador de Napoleón I. Así como los principios en conflicto no son realmente fruto de raciocinios abstractos, salir del estado de indeterminación supone otra cosa que encontrar una teoría racional que lo resuelva todo. Supone más bien atravesar una sucesión de experiencias históricas violentas y estéticamente sublimes —guerras, insurrecciones, opresiones— hasta que la indeterminación se experimente como desengaño frente a las ilusiones peligrosas, hasta que las fuerzas en juego entren en sobrio equilibrio.

En el cono sur, Sarmiento traza una narrativa similar dentro del radio de las ciudades fundadas por los colonos europeos, como extensión del conflicto intestino europeo que terminó por colapsar la Monarquía Hispana. Pero Sarmiento sobrepone a esa narrativa la de un enfrentamiento mayor en las Américas entre la expansión de Europa Mayor, y la resistencia a ella en esta región fronteriza. De ahí que el ciclo de violencia inexplicada contiene dos niveles de conflicto: primero, el conflicto intra-europeo; y segundo, y mucho más fundamental, la resistencia violenta que se escapa a todas las normas europeas, aun las más opuestas. Para discernir la forma de este cúmulo de enigmas indeterminados, Sarmiento conjura a la figura del caudillo y declara:

> ¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! (Sarmiento, 2018: 35).

El supuesto enigma encuentra su dilucidación en la hostilidad que muestra Sarmiento a todo lo que considera ajeno a las mejores normas europeas. El «secreto» es Facundo, un líder poco educado fuera de control, surgido de terrenos con horizontes

abiertos e ilimitados, zona donde se borran las delimitaciones entre los seres humanos y la animalidad, y habitada por gentes, desde los gauchos hasta los pueblos indígenas, que no quieren sujetarse ni a la vestimenta ni a las costumbres ni a las ideas procedentes de Europa. En esta visión abiertamente colonialista, Sarmiento intenta entender y expresar la indeterminación más radical —el enigma que se escapa a las normas europeas— para facilitar su conquista por parte de los europeizantes. Pero, con la desconcertante ambigüedad que tanto se ha comentado en *Facundo* (p.ej. Ramos, 2001: 13), el reconocimiento de «la vida secreta y las convulsiones internas» es también y paradójicamente la fuente de una nueva y valorada experiencia estética: «Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de […] la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena» (Sarmiento, 2018: 65).

Quiero destacar aquí tres aspectos de estas expresiones y transfiguraciones de la experiencia histórica. Primero, como acabo de indicar, consisten en un reconocimiento, o supuesto reconocimiento, de la experiencia del sujeto histórico por parte de aquel mismo sujeto histórico para facilitar su propia transformación. O, por decirlo de otra manera, el sujeto histórico tiene la capacidad de reconocerse y transfigurarse a sí mismo, desde dentro de su momento histórico, y sin recurrir a teorías ahistóricas. Segundo, lo hace a través de la comprensión y mediación de una multitud de factores (o supuestos factores) históricos, a corto y largo plazo, tanto psicológicos, como materiales y sociológicos, que juntos configuran aquel mismo sujeto histórico. Y tercero, esta visión de la historia no es esencialista, o no es solo esencialista, puesto que consiste en una reconfiguración de elementos que han surgido de la historia misma.

Consideremos un ejemplo ilustrativo e influyente del acto de reconocimiento histórico. En 1839, Gil y Carrasco atribuye a la experiencia contemporánea europea dos facetas entrelazadas. Por un lado, la indeterminación se debe a una falta de criterio y dirección claros y una ausencia de instituciones sólidamente fundadas: «los cimientos de la sociedad están removidos […] las ideas y los intereses vagan errantes» (Gil y Carrasco, 1954: 453). Por otro lado, esta misma indeterminación consiste en la liberación de la personalidad humana, lo que llama la «imaginación» y «el sentimiento», cosas que no se sojuzgan a ningún criterio supuestamente racional ni a ningún orden social preestablecido. Al no estar sojuzgado a otros factores, el sentimiento tiene la capacidad de transformar las relaciones humanas y de superar la fragmentación de la experiencia humana en este momento de ideas errantes: «El sentimiento será lo único que alcance a cambiar la dirección interesada de este siglo», declara Gil en 1838. Así que el sentimiento es a la vez la causa, el efecto, y el remedio de la indeterminación. Para transformarnos, tiene que proveer lo que Gil y

Carrasco llama «un mismo punto» para que las ideas dejen de vagar errantes. Pero, el sentimiento es por definición un estado indeterminado y, en ese sentido, errante. Y el sentimiento no puede apelar a ningún criterio u orden social preestablecido para fijar el «mismo punto» sin dejar de ser el sentimiento. La solución a este puzle estriba precisamente en el reconocimiento de la doble faceta del sentimiento, su implicación a la vez en la destrucción y la creación. Este reconocimiento supone un cambio cualitativo en la experiencia humana —un cambio de disposición—, desde dentro de la experiencia histórica misma, al realizarse la autocomprensión. Según Gil y Carrasco, esta doble faceta del sentimiento se realiza a través de una renovada experiencia del crucifijo católico con su mezcla de muerte, sufrimiento y esperanza: «el sentimiento rescató, iluminó, y fijó un mundo agonizante desde lo alto de una cruz» (Gil y Carrasco, 1954: 409). El sujeto histórico indeterminado, fragmentado literalmente se transfigura mediante su autorreconocimiento como aspiración y destrucción a la vez.

El célebre cuento «El matadero», de Echevarría, probablemente escrito en 1838 y publicado décadas después en 1871, nos ofrece una llamativa y apocalíptica versión argentina de esta reinvención de la transfiguración católica (Foster, 2015). La acción transcurre en los alrededores del epónimo matadero, donde trabajan unos carniceros al servicio del régimen de Rosas. Echevarría evoca un lugar más allá de cualquier criterio racional, repleto de una crueldad primordial infernal, salpicada de carne, sangre y genitales cortados, donde se borra la distinción entre lo humano y lo animalesco. A esta zona de Buenos Aires llega un desafortunado joven, vestido a la moda europea y afín a los unitarios, los enemigos de Rosas. Bajo las instrucciones de un juez, quien actúa más allá de cualquier ley reconocible como tal, los carniceros amenazan al joven con un asalto íntimo y rompen así también los tabúes sexuales de la civilización europea. Y cito:

> —Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa.
>
> Apenas articuló esto el Juez, cuatro sayones salpicados de sangre, suspendieron al joven y lo tendieron largo a largo sobre la mesa comprimiéndole todos sus miembros. […]
>
> Gotas de sudor fluían por su rostro grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre.
>
> Sus fuerzas se habían agotado; inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos (Echevarría, 1874: 239-24).

Por un lado, como llegaría a señalar Sarmiento, el mundo errante, indeterminado de la barbarie se expresa aquí para entenderla y luego rechazarla en nombre de la civilización europea. Pero, por otro lado, como también llegaría a señalar Sarmiento, la violencia del conflicto que presenciamos tiene su propia sublimidad y su propio significado estético. El cuerpo del joven, crucificado, comprime en él mismo la opresión y la resistencia a ella y así se transfigura en algo que sobrepasa los límites de lo humano y lo animalesco, el espíritu y la más bruta naturaleza anatómica. El cuento nos deja con la inquietante y resonante imagen de un ser humano que literal y físicamente estalla frente a la amenaza de recibir la verga (imagen que muchos historiadores asocian con una violación homosexual) (Foster, 2015: 89-90). En su brutal transfiguración desde dentro de la experiencia histórica, esta imagen tiene una resonancia indeterminada que se escapa de cualquier mensaje reductivo moralizante y aun de sus prejuicios. Es, como dice Ochoa del *Don Alvaro*, una obra indefinible, una terrible personificación del siglo XIX.

El acto de reconocimiento y transfiguración desde dentro de la historia, va de la mano con la mediación compleja entre distintos factores, momentos, y escalas históricas. Esta mediación constituye el sujeto histórico. Al considerar las disputas nacidas de la Constitución de Cádiz, y la necesidad de establecer un orden estable liberal en 1835, Agustín Argüelles apela a un cambio de actitud, de disposición —detenimiento, circunspección, cordura, dice (Argüelles, 1835: II, 458)— que debería surgir de la experiencia histórica misma, libre de cualquier teoría a priori. Para Argüelles y otros constitucionalistas —como dijo Onaindía hace años— la libertad solo se puede realizar en una situación y comunidad histórica concretas (Onaindía, 2002) Argüelles precisamente lo que intenta evitar es proyectar el presente sobre el pasado ni viceversa. Aunque sí habla de las raíces de las leyes en «un cuerpo de doctrina propia, indígena, municipal» (Argüelles, 1835: I, 274) al recorrer la historia del país, describe este cuerpo de leyes como en un estado de constante mutación, a través de los cambios sociales. Si por un lado Argüelles quiere recuperar algo del espíritu de la ley medieval reprimido en siglos posteriores, por otro lado, no quiere restaurar el medievo en el presente ni descartar innovaciones legales y sociales posteriores. Aun la constitución de 1812 la considera fruto de unas circunstancias excepcionales —una guerra y una insurrección—, que no son directamente aplicables a los años treinta. Es con una disposición de discernimiento, nacida de la historia, con que el sujeto histórico debería hilvanar y deshilvanar los legados variados de la historia en el momento actual, reconstituyéndose así.

El resultado es muchas veces un pastiche histórico transfigurado, hecho de fragmentos reconstituidos del pasado y del presente. La tendencia a la amalgama trans-

figurada es fundamental para la práctica literaria de estos años. Veamos algunos ejemplos sencillos. El *Don Álvaro* combina la estructura de cinco actos proveniente del drama clásico francés con la mezcla de prosa y versificación proveniente del teatro del siglo de oro, además de referencias al *Hernani*, al *Fausto* de Goethe, y a Calderón. El *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla hermana la estructura del renovado teatro clásico francés de los años cuarenta —la llamada escuela del buen sentido—, con referencias al *Fausto* y a Tirso de Molina, y una fraseología que recuerda el Siglo de Oro. El *Facundo* de Sarmiento es notoriamente una desbordante amalgama de distintos géneros, entre biografía, ciencia social francesa, fuentes orales, costumbrismo, y el estilo literario del estadounidense James Fenimore Cooper y del bonaerense Echevarría (véase por ejemplo: Sommer, 1993: 63).

En la novela *Sab* (1841) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, el esclavo epónimo se encuentra en la encrucijada de fuerzas históricas globales en la isla caribeña, remanente del imperio hispano. Se desarrollan tensiones, interrelaciones y conflictos entre Carlota, la hija latina de una familia aristocrática de descendencia española, estirpe de los conquistadores; Enrique, de facciones norteñas y helénicas, hijo de comerciantes ingleses especuladores activos en el Caribe; y los esclavos afroamericanos traídos a la fuerza desde otro continente. Frente a esta mezcla de factores, Sab presenta la imagen de un futuro constituido por la reconfiguración de aquellos elementos históricos —imagen no exenta de los prejuicios raciales de Gómez de Avellaneda (Charnon-Deutsch, 2003: 126-127)—. Hijo ilegítimo de un criollo de descendencia europea y una esclava afroamericana, sus facciones son una amalgama de los pueblos que han venido voluntaria e involuntariamente a la isla a través de los océanos. Sab es la imagen misma de un compuesto de elementos históricos cuya reconfiguración crea una nueva estética y una nueva manera de ser harmónicos:

> Era […] un joven de alta estatura y regulares proporciones, pero de una fisionomía particular. No parecía un criollo blanco, tampoco era negro ni podía creéresele descendiente de los primeros habitadores de las Antillas. Su rostro presentaba un compuesto singular en que se descubría el cruzamiento de dos razas diversas y en que se amalgamaban, por decirlo así, los rasgos de la casta africana con los de la europea, sin ser no obstante un mulato perfecto (Gómez de Avellaneda, 1841: 11).

No obstante, la situación histórica, el legado del colonialismo europeo que da lugar a esta nueva amalgama, la martiriza: Sab se muere al facilitar el matrimonio autodestructivo entre el inglés y la criolla. Desde su sufrimiento y muerte, desde su martirio, emana una profecía que es, textualmente, un llamamiento al «ángel de la poesía», a un «principio regenerador» que surgirá de «una terrible lucha»

(Gómez de Avellaneda, 1841: 145). Destruido por el mismo cruce de fuerzas globales de las que surgió, el reconstruido pastiche de la historia se transfigura en poesía.

En décadas recientes, se ha venido insistiendo en que la cultura del XIX hispano se constituyó como la cultura de unos estados-nación decimonónicos (por ejemplo Anderson, 1983; Sommer, 1993; Álvarez Junco, 2001). A la luz de lo que acabo de describir, hay que mirar con lupa las dos partes de esta ecuación —estado-nación y decimonónico—. La cultura la constituía más bien una amalgama de elementos históricos, provenientes de distintos y dispersos lugares y épocas. Se trataba de algo en constante mutación, hilvanando y deshilvanando diversos enlaces a través del tiempo y del espacio. Se trataba de algo que, en su misma indeterminación, se reconocía y se transfiguraba mediante nuevas amalgamas. Se trataba de algo inherentemente poroso. A Agustín Durán se le ha solido atribuir un papel clave en el desarrollo del concepto de una cultura nacional romántica. Pero veamos lo que realmente dice de un punto álgido, de un punto de referencia clave para la cultura de España; está hablando de los poetas del Siglo de Oro:

> crearon un sistema nuevo, compuesto con la brillante imaginación árabe, con la sentimental y vehemente pasión de los escandinavos, con la aventurosa y galante caballerosidad de los normandos, con los profundos pensamientos del dogma y moral cristiana, y en fin, con el espíritu noble, guerrero, generoso y grave de su nación (Durán, 1832: XXX).

Durán enfatiza explícitamente lo que llama: «el amalgama y fusión de las partes heterogéneas que constituyen todo el brillo, riqueza, armonía y originalidad de nuestra bella literatura» (Durán, 1832: XXIX).

Este concepto de lo nacional era inherentemente poroso, como he dicho. Por esto no debemos sobreenfatizar la aspiración decimonónica por establecer un estado-nación. Y deberíamos reafirmar otra aspiración decimonónica: la de transformar unas tendencias históricas muchísimo más amplias y que van mucho más allá de las fronteras de cualquier estado. Recorramos un momento algunos de los ejemplos que he presentado en este capítulo: el espíritu del siglo que describe Martínez de la Rosa es un complejo entramado de fuerzas en Europa; Sarmiento está evocando un contexto fronterizo de Europa Mayor en las Américas; Gómez de Avellaneda se refiere a un nexo conflictivo de fuerzas globales en el Caribe.

Muchas veces, lo nacional se consideraba como parte de un complejo, espinoso camino hacia un cosmopolitismo justo y que respetase la diversidad. Escuchemos a Gil y Carrasco. Al hablar del autorreconocimiento de la situación histórica contemporánea y de su indeterminación. Gil vislumbra en 1839:

> aquel espíritu universal, aquel impulso humanitario que se encamina a franquear las barreras que todavía separan por dondequiera a la Humanidad, haciéndole palpables su origen común y la igualdad de sus derechos por medio de la identidad de sus afectos y pasiones y de la analogía de sus necesidades morales (Gil y Carrasco, 1954: 470).

En su reseña de una traducción del *Macbeth* de Shakespeare, obra inglesa del siglo XVII, Gil afirma en 1838 que: «El lazo más firme, más duradero y más social de los pueblos entre sí es el conocimiento universal de las obras maestras de su literatura respectiva» (Gil y Carrasco, 1954: 424).

«Las ideas tienden al cosmopolitismo», declaró en 1845 Ildefonso Ovejas, el escritor español quien más radicalizó esta visión de la cultura como fragmentación transfigurada. Para Ovejas, la historia es permanente mutación: «el movimiento es ley indeclinable, no hay reposo en el universo». A la zaga de la época revolucionaria, las naciones mismas se están deshaciendo al disolverse la autoridad tradicional. Ovejas se mofa de «los que están empeñados en que los moradores de España han de formar una comunidad de particulares condiciones» (Ovejas, 1845: 57). Nos urge a reconocer la experiencia histórica humana ya tal y como es: una experiencia que consiste en la ausencia de cualquiera fundamento o criterio externo o interno a ella:

> Diríase que el hombre marcha arrojado desde un punto que le es desconocido, desde el cual principia, pero que él mismo no puede comprender; de ahí parten las ideas multiplicándose al infinito, sin nunca volver a encontrar su origen, como un río que está condenado a no encontrar jamás su manantial (Ovejas, 1845: 84).

Hay que reconocer este estado de continua mutación histórica, ya acelerada, y abrazarse a ella. Situado más allá de los raciocinios y de los estímulos exteriores, la imaginación ejemplifica aquel estado indeterminado del sujeto histórico. «Procura a menudo la fantasía producir impresiones que la razón no puede analizar, no puede comprender», dice Ovejas (Ovejas, 1845: 73). La fragmentación se convierte en ley, en la lógica de nuestra experiencia y nuestro sentimiento, y nos ofrece así «una serie de cuadros incongruentes al parecer acaso» (Ovejas 1845: 72).

Así que, al final, se vislumbra en el XIX un concepto de la cultura que nos ofrece un futuro alternativo, más allá del mundo de los estados-nación. Es una cultura futura en que aceptamos y reconocemos nuestra condición fundamentalmente histórica y nuestro estado fragmentario y siempre indeterminado como base de la esperanza, de la posibilidad, y de la experimentación.

Referencias bibliográficas

Álvarez Junco, José (2003): *Mater Dolorosa: La idea de España en el siglo xix*, Madrid, Taurus Historia.

Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londrew: Verso.

Argüelles, Agustín (1835): *Examen histórico de la reforma constitucional que hicieron las Cortes generales y extraordinarias*, Londres: Carlos Wood e hijo.

Charnon-Deutsch, Lou (2003): «Nineteenth-Century Spanish Women Writers», en ed. Harriet Turner y Adelaida López de Martínez, *The Cambridge Companion to the Spanish Novel From 1600 to the Present*, Cambridge: CUP, 122-137.

Darwin, John (2007): *After Tamerlane: The Global History of Empire*, Londres: Allen Lane.

Donoso Cortés, Juan (1854a): *Obras I*, ed. Gavino Tejado, Madrid: Imprenta de Tejado.

— (1854b): *Obras II*, ed. Gavino Tejado, Madrid: Imprenta de Tejado.

Durán, Agustín (1832): *Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo xviii*, Madrid: Imprenta de Don Eusebio Aguado.

Echevarría, Esteban (1837): *Rimas*, Buenos Aires: Imprenta Argentina.

— (1874): *Obras completas: Escritos en prosa*, ed. Juan María Gutiérrez, Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.

Foster, David William (2015): «The Nation Apocalyptic: Rape in Esteban Echevarría's Hybrid Text "El matadero"», *Textos híbridos*, vol. 4, 88-99.

Gaskill, Nicholas y Stanley, Kate(ed.) (2023): «Aesthetic Education: A Twenty-First Century Primer», *Proceedings of the Modern Language Association*, 138, número 1, 127-222.

Gil y Carrasco, Antonio (1883): *Obras en prosa II*, ed. Joaquín del Pino y Fernando de la Vera e Isla, Madrid: Imprenta de la Viuda e Hija de D. E. Aguado.

— (1954): *Obras completas*, ed. Jorge Campos, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1841): *Sab: Novela original*, Madrid: Imprenta Calle del Barco Número 26.

Martínez de la Rosa, Francisco (1835): *El espíritu del siglo: Tomo I*, Madrid: Imprenta de Don Tomás Jordán.

— (1836): *El espíritu del siglo: Tomo III*, Madrid: Imprenta de Don Tomás Jordán.

Mesonero Romanos, Ramón (1862): *Escenas matritenses por el Curioso Parlante. Segunda serie (1836 a 1842)*, Madrid: Establecimiento tipográfico de D. Francisco Paula de Mellado.

Ochoa, Eugenio de (1835): «Don Ángel Saavedra», *El Artista*, vol 1, 175-77.

Onaindía, Mario (2002): *La construcción de la nación española: republicanismo y nacionalismo en la Ilustración*, Barcelona: Ediciones B.

Ovejas, Ildefonso (1845): «Don José Zorrilla», en *Galería de españoles célebres contemporáneos VI*, ed. Nicomedes Pastor Díaz, Madrid: Imprenta y Librerías de D. Ignacio Boix, 37-89.

Ramos, Julio (2001): *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*, Durham: Duke University Press.

Salas y Quiroga, Jacinto (1838): «El Genio, la Filosofía, el Gobierno», *No me olvides*, no. 38, 1-2.

Sarmiento, Domingo Faustino (2018): *Facundo; o, Civilización y barbarie*, ed. Alejandro Larea, Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.

Sommer, Doris (1993): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley: University of California Press.

EDICIONES TREA
ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
Colección Piedras Angulares

ACCESO ABIERTO

www.trea.es

La transición de la Ilustración al Romanticismo fue un período de cambio decisivo tanto en lo social como en lo artístico y filosófico. Los pensadores alemanes de finales del XVIII y principios del XIX trajeron consigo una nueva forma de percibir la realidad y un nuevo concepto de *cultura,* que se propagaría desde entonces por Europa. Se aprecia, sin embargo, una complejidad adicional en lo tocante al mundo hispánico, donde estas ideas penetraron con cierta lentitud y dificultad debido, entre otros motivos, a la censura y a las actitudes críticas que muchas veces se tenían. En el presente volumen se busca analizar esta cuestión a través de ocho casos diferentes, relativos a la conexión que hubo en aquellos años entre la comunidad hispanohablante y la idea de *cultura*. Los estudios compilados abordan, de este modo, las bases ideológicas del Romanticismo hasta su cristalización en España, las percepciones que en Europa había sobre la cultura española y las actitudes críticas en torno a la cultura que pudo haber en los propios territorios hispanos desde un prisma literario, etnográfico o criminológico.